

LUIZ ALBERTO DE GENARO

**ARTEMÍDIA EQUIVALENTE À PROSPECTIVA
DA REFRAÇÃO DA PERSONALIDADE ARTÍSTICA**

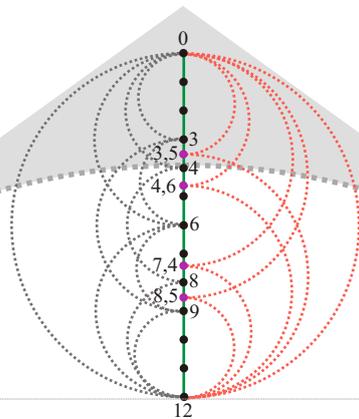
TESE DE DOUTORADO

Programa de Pós-Graduação em Artes
do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes,
da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”,

Orientador: Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira

São Paulo

2020



LUIZ ALBERTO DE GENARO

ARTEMÍDIA EQUIVALENTE À PROSPECTIVA DA REFRAÇÃO DA PERSONALIDADE ARTÍSTICA

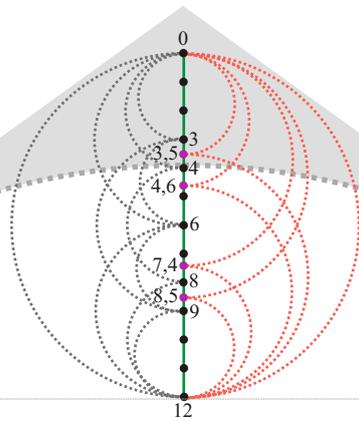
I

Tese de Doutorado apresentada
ao Programa de Pós-Graduação
em Artes do Departamento de Artes Visuais
do Instituto de Artes,
da Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”,
como parte dos requisitos para obtenção
do título de Doutor em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Pelópidas Cypriano
de Oliveira

São Paulo

2020



Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

II

G324a Genaro, Luiz Alberto de, 1966-

Artemídia equivalente à prospectiva da refração da personalidade artística / Luiz Alberto de Genaro. - São Paulo, 2020.

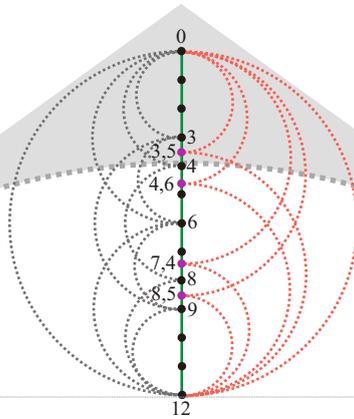
301 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira.
Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Arte e tecnologia. 2. Arte e ciência. 3. Artistas. I. Oliveira, Pelópidas Cypriano de. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 700.105

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)



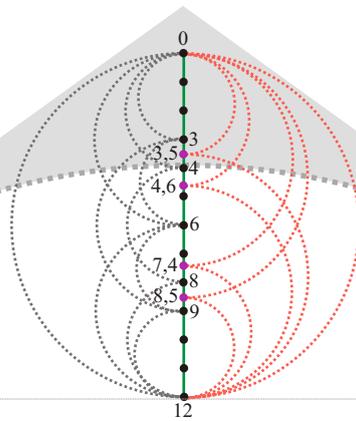
GENARO, Luiz Alberto de. **Artemídia Equivalente à Prospectiva da Refração da Personalidade Artística**. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

III

Aprovado em:

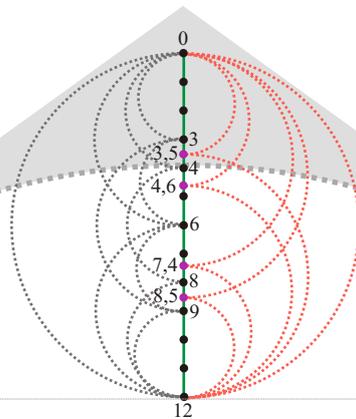
Banca Examinadora

Prof. Dr. _____	Instituição _____
Julgamento _____	Assinatura _____
Prof. Dr. _____	Instituição _____
Julgamento _____	Assinatura _____
Prof. Dr. _____	Instituição _____
Julgamento _____	Assinatura _____
Prof. Dr. _____	Instituição _____
Julgamento _____	Assinatura _____



IV

Dedico este trabalho à minha esposa, Patrícia, que tão profundamente incentiva minhas ações artísticas, e às minhas filhas, Catarina e Isabella, todas as três, que me fazem vivenciar o verdadeiro amor familiar com Beleza, Bondade e Sabedoria. E assim, temos conseguido transformar a Família em sede diária de uma singular experiência artística, científica e religiosa. No entanto, a visão e a compreensão da composição familiar como fruto desse singularíssimo tipo de experiência não vem de mim, eu os recebi, prontos e acabados, de meus amados pais, Vicente e Márcia, bem como do convívio com meus irmãos, João Carlos e Marcos Paulo, a quem, igualmente, fazem por merecer esta lembrança de amor e gratidão pela permanente confiança em mim sempre depositada.



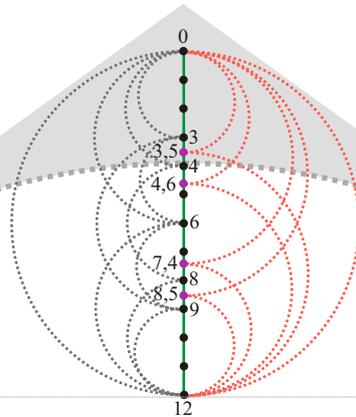
AGRADECIMENTOS

Aos artistas Rubens Matuck e Jorge Mori, pelo excelente trabalho propedêutico que me proporcionaram em seus ateliers, quando de minha adolescência e juventude, respectivamente, sem o qual minha férrea disciplina artística, por certo, tomaria outros rumos.

Ao artista e Prof. Dr. Evandro Carlos Jardim, da Faculdade de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, pela sempre exemplar capacidade de conciliar uma postura artística ancorada no respeito às tradições junto às necessidades de interlocução com a contemporaneidade, sem a qual meu “tradicionalismo contemporâneo” simplesmente não se configuraria de modo tão sistêmico e pautado pela reciprocidade.

Ao Prof. Dr. Leon Kossovitch, do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, pela minúcia hermenêutica aguda e cuidadosa, sem a qual eu não conseguiria fazer o devido transporte analítico-interpretativo para o universo plástico-visual de minhas proposições.

Ao Prof. Dr. Jorge Aristides De Souza Carvajal, *in memoriam*, meu orientador no Mestrado realizado na Faculdade de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, por ter-me apresentado a prospectiva e a obra de Piero della Francesca com um entusiasmo infinito, homogêneo e contínuo, inteira gratidão para sempre.

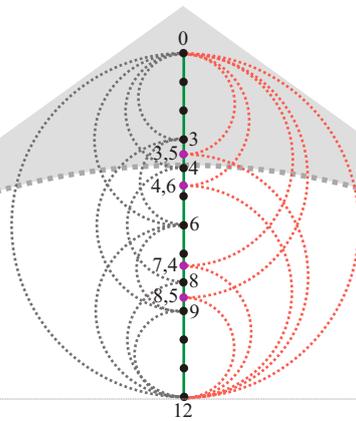


Ao filósofo e Prof. Olavo de Carvalho, pela paciente capacidade de ensinar e esclarecer a escalada das ciências rumo à Ciência Primeira, sem a qual seria muito improvável que eu obtivesse algum êxito no traçar meu percurso artístico em suas possíveis fugas para a casa do *Pater Omnipotens Aeterne Deus*, conforme a célebre escrita de Cézanne.

À artista e Profa. Iole di Natale, *in memoriam*, da Faculdade Santa Marcelina, por ter visto, pela primeira vez, meus desenhos a Lápis de Cor através de uma lupa, magicamente retirada do bolso de seu avental, e assim, fez-me conceber uma obra esférica, entretecida pelo conta-fios de cada verso livre deste *MathÉtico Poema*.

Ao artista José D'Ápice, meu tio, de poderosas intuições técnicas e conceituais, de grande, inteligente e inesquecível humor, talento artístico nato, que levou-me pela primeira vez ao acervo do MASP, e, à longa distância, incentivou-me a trilhar os caminhos artísticos desde o início, sem o qual minhas convicções seriam invariavelmente frágeis, imensa gratidão.

Ao Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira, meu orientador, agradeço seu espírito amplo, de grandeza cinematográfica, vastidão marítima, potência naval, construtividade politécnica e mediação multimidiática, como se por "*Trinta Valérios*" valesse, sem os quais não seria possível que eu viesse a refratar a mim mesmo, no antes e no depois do atual processo doutoral, memorável partida de *Xadrez Equivalente!*, capacitando-me redirecionar a habitual e múltipla curiosidade à unicidade das minhas exigências de coerência lógica.

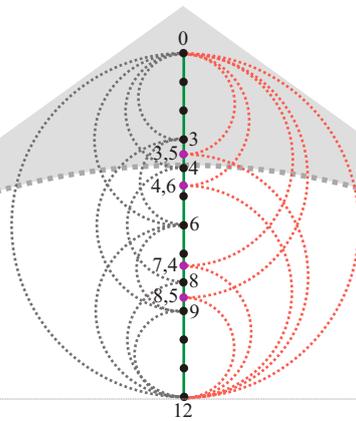


Ao corpo docente do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, pela disponibilidade e qualidade constante dos diálogos que asseguraram a elevação nos debates e fundamentações.

VII

Aos colegas discentes de Pós-Graduação do Programa, e também, aos alunos da Graduação em Artes Visuais, mas, fundamentalmente, aos colegas do Grupo de Pesquisa ‘*Artemídia e Videoclip*’, pelo convívio harmonioso, instigante, provocador na justa medida, colaborativo e de comunicação sempre amigável que assinalou o encontro frequente no curso e no cumprimento das solicitações disciplinares, cabe minha grande consideração.

Aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação do Programa e demais equipes do Instituto de Artes, seguranças, porteiros e faxineiros, merecem destaque especial por fazerem a mecânica institucional rodar sem sobressaltos, garantindo a normalidade cinética aos escalões mais elevados para girarem ao redor da Ciência da Arte, é igualmente pertinente minha gratidão, pois, quem haveria de negar que limpar o chão é uma arte e requer a devida ciência? Quem negaria que uma verdadeira concepção orgânica da Arte e da Ciência começa desde a humildade do chão? Eu, particularmente, aprecio muito o fato de poder ter os meus pés fincados no chão.

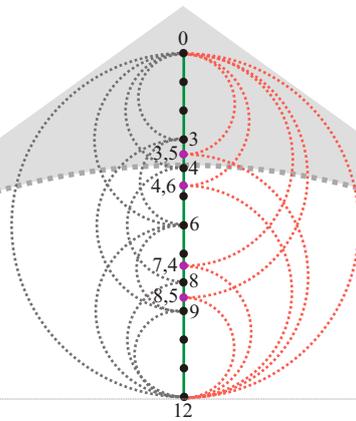


VIII

A todos os alunos do *Atelier L. A. de Genaro*, àqueles que interromperam seus cursos, aos que concluíram, aos que ainda permanecem fiéis, mesmo nas horas mais difíceis, seja pela carência de recursos, seja pelas condições de saúde, ou pela diversidade dos rumos de seus projetos de vida pessoal, a todos eles que jamais negaram a boa vontade e a compreensão perante meus pobres ensinamentos, que nunca deixaram de corrigir o perfil de uma figura, a esfumatura de um dorso, a matização de duas ou mais cores, a ênfase num empaste luminoso e a delicadeza do sombreado mais transparente, que não se furtaram de paciência perante as justificativas conceituais necessárias, porém, às vezes, que as fiz abundantes demais, em suma, a todos eles que me permitiram ficar vivo, intelectual e artisticamente, nestes últimos anos, eu agradeço de coração.

Espero ter aprendido de todos os alunos essas virtudes todas, espero ter transportado cada uma delas para meu Doutorado, espero ter visto meu distinto orientador, Prof. Pelópidas, querido e naval “Pel”, com os mesmíssimos e respeitosos olhos através dos quais eles sempre me viram.

Enfim, ao leitor que me corresponder em generosidade, porque farei exigências de compreensão que poderão facilmente parecer descabidas, pois, a visada é de profundo alcance.

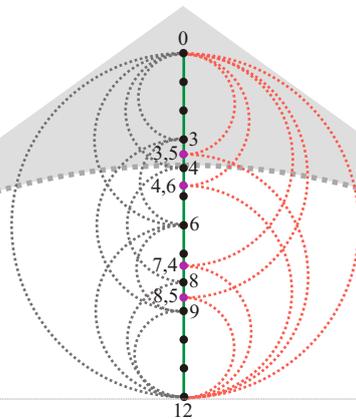


IX

*“Um dos discípulos, chamado André,
irmão de Simão Pedro, disse:
‘Está aqui um menino, que tem cinco pães
de cevada e dois peixes, mas o que é isso
para tanta gente?’.
Disse Jesus: ‘Fazei-os sentar’.”
(JOÃO, 6, 8-10)*

*“A verdade não pode ser separada da crença,
nem a crença da verdade (...)
e sem ambas é impossível viver seu papel
ou criar qualquer coisa.”
(STANISLAVSKI, Constantin, 1924)*

*“Meu doutorado é um ato de fé.”
(GENARO, Luiz Alberto de, 2017).*



RESUMO

“Artemídia Equivalente à Prospectiva da Refração da Personalidade Artística”

é um projeto de Doutorado que se apresenta sob dupla forma: **1)** como Tese, e; **2)** como Arte. O objetivo central é a proposição de um “*Princípio de Equivalência*” (P.E.): **1)** que garanta a reciprocidade entre Arte-Ciência e Ciência-Arte, e; **2)** que assegure a correspondência e a comunicabilidade entre campos científicos distintos entre si por meio das linguagens intrínsecas às Artes Visuais. A metodologia adotada, é de caráter enxadrístico-geométrica, ou seja, lúdico-analítica.

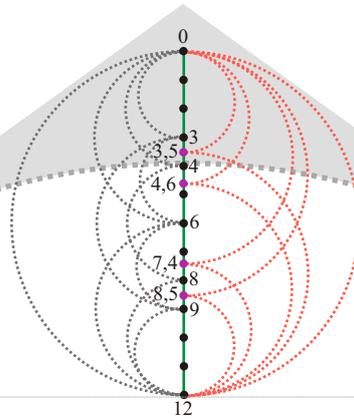
Espero que os resultados alcançados pelo projeto possam colaborar, de forma concreta:

- 1)** para a ordenação de uma “*Prospectiva de Probabilística Universal*” dos fatores composicionais da obra de arte; **2)** para a reverberação dessa prospectiva para além do território artístico específico, particularmente nos âmbitos em que a criatividade humana se fizer essencial, e;
- 3)** para a concepção estrutural de uma “*Axiologia Artística*”.

Deduzo as conclusões: **1)** o “*Princípio de Equivalência*” é uma possibilidade ficcional provável;

- 2)** logo, o Artista é um Cientista da Poética; **3)** portanto, a estruturação prospectiva da personalidade artística está na razão direta da capacidade humana para refratar sua alma em camadas; **4)** segue que o êxito do Artista-Cientista depende que a retidão de sua alma artística contribua, por mínima que seja, para endireitar as veredas da alma do espectador, e; **5)** sendo assim, o “*Princípio de Equivalência*” se encontra na arte do bem viver o destino pela Providência.

Palavras-chave: Artemídia. Prospectiva. Geometria Sagrada. Pintura. Personalidade Artística.



ABSTRACT

“Artmedia Equivalent to the Prospective of the Artistic Personality Refraction”

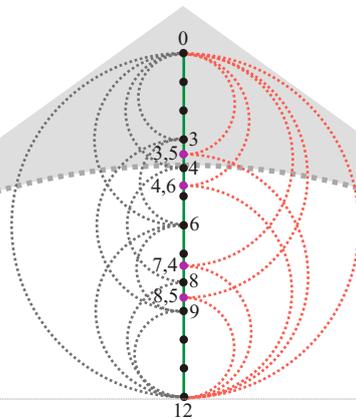
is a PhD project presented in two ways: **1)** as a Thesis, and; **2)** as Art. The main objective is the proposition of an “*Equivalence Principle*” (E.P.): **1)** that guarantees the reciprocity between Art-Science and Science-Art, and; **2)** that assures the correspondence and the communicability among different scientific fields with one another, through the intrinsic languages of the Visual Arts. The methodological character adopted inherits the principles derived from the combination of the chess game with the geometry, that is, ludic-analytical. I hope the results reached by this project can concretely collaborate: **1)** to the ordination of a “*Universal Probabilistic Prospective*”

XI

of the artwork compositional factors; **2)** to the reverberation of this prospective beyond the specific artistic territory, mainly in the scope where the human creativity is essential, and; **3)** to the structural conception of an “*Artistic Axiology*”. I deduce the following conclusions:

- 1)** the “*Equivalence Principle*” is a potential fictional possibility; **2)** ergo, the Artist is a Scientist of the Poetry; **3)** therefore, the prospective structure of the artistic personality is directly related to the human capacity to refract their soul in layers;
- 4)** so, the success of the Artist-Scientist depends on how the righteousness of their soul can contribute, however minimal, to straighten the paths of the spectator’s soul, and; **5)** consequently, the “*Equivalence Principle*” is found in the art of good living the destiny by the Providence.

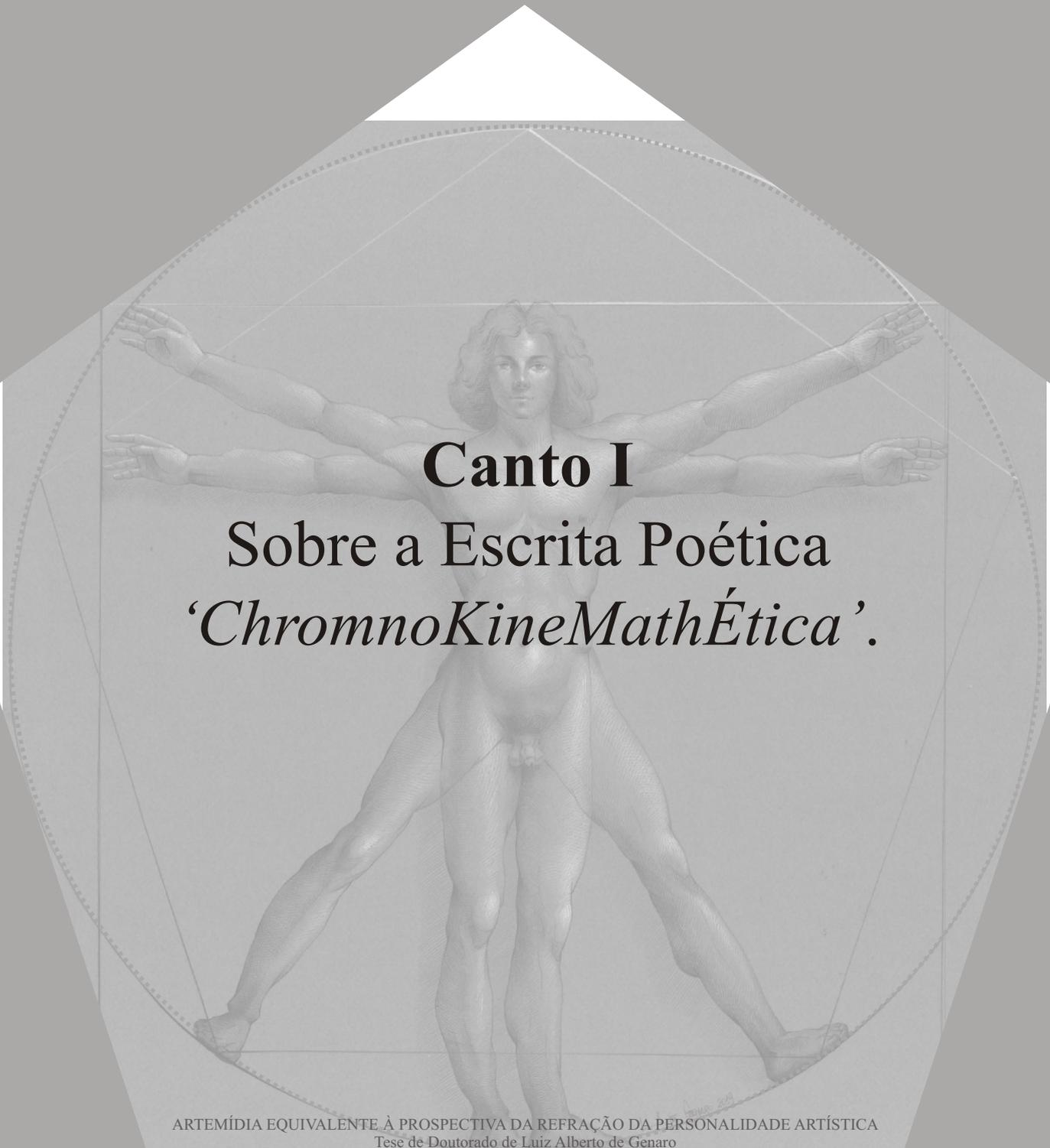
Key words: Artmedia. Prospective. Sacred Geometry. Painting. Artistic Personality.



SUMÁRIO

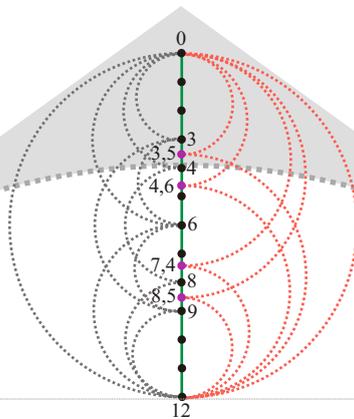
CANTO I - Sobre a Escrita Poética ' <i>ChromnoKineMathÉtica</i> '.	p. 13
CANTO II - Há corpo com apenas um membro?	p. 31
CANTO III - Prospectiva = $\frac{\text{Medida}}{\text{Ready-Made}}$	p. 51
CANTO IV - Pintor x Pintura = Unidade Sujeito-Objeto.	p. 82
CANTO V - ImagÉtica = Termo Mediador . (Sujeito - Objeto) ³	p. 106
CANTO VI - GenÉtica do Aro: Sobre o Belo.	p. 167
CANTO VII - A Lógica do Futebol é um Sistema de Partidas Dobradas.	p. 181
CANTO VIII - A PoÉtica da Geometria Sagrada.	p. 213
CANTO IX - Cor: num só elemento da Pintura, o Universo inteiro.	p. 236
CANTO X - As dez estações de uma inesperada corrida.	p. 274
BIBLIOGRAFIA	p. 301

XII



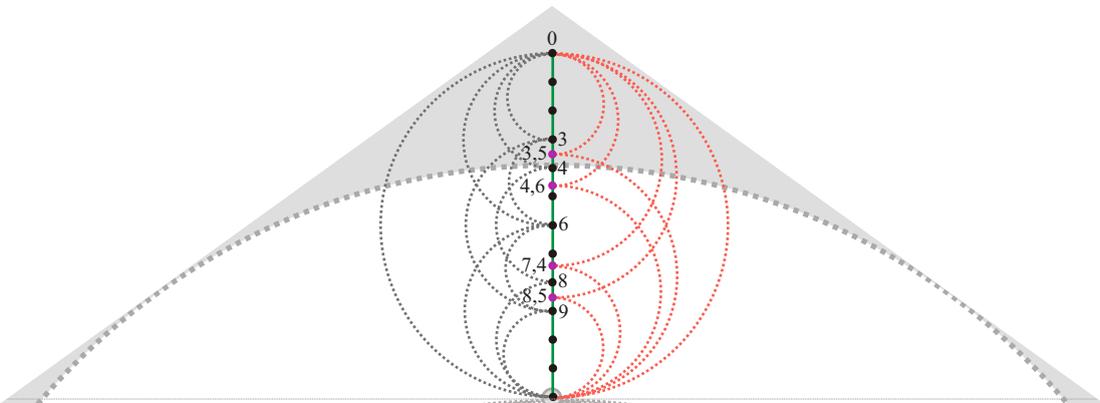
Canto I
Sobre a Escrita Poética
‘ChromnoKineMathÉtica’.

ARTEMÍDIA EQUIVALENTE À PROSPECTIVA DA REFRAÇÃO DA PERSONALIDADE ARTÍSTICA
Tese de Doutorado de Luiz Alberto de Genaro



1. Defino a Escrita Poética '*ChromnoKineMathÉtica*':

- 1.1 Escrita que defende a modalidade discursiva da Poética como alimento da Imaginação.
- 1.2 De substância Possível, direta à Retórica, complementar à Dialética e coerente à Lógica.
- 1.3 Escrita Cromática, porque **importa** do universo das cores sua economia estrutural.
- 1.4 De substância Luminosa, variada nos Matizes, **problematizada** pelas Tonalidades e equilibrada pelas Saturações.
- 1.5 Escrita Cronológica, pois segue a circularidade do tempo, enquanto é perseguida pela segmentação retilínea da própria linha do tempo.
- 1.6 De substância Cíclica, mutável no perímetro de seus quadrantes, absolutamente Perpétua na oportunidade de atualização do momento central.
- 1.7 Escrita Cinemática, porque **encadeia** palavras e imagens em alternada sucessão, com o objetivo constante de capturar a simultaneidade espaço-temporal.
- 1.8 Sua substância é o **Movimento**, como '*Kinêma*' do que se passou, '*Kinêmata*' do fracionado passado, e como '*Kinesis*' do continuado presente.
- 1.9 Escrita Mathética, de '*Mathesis Megiste*', Ensino Supremo do filósofo Mário Ferreira dos Santos, do alto da Sabedoria das Leis Eternas.
- 1.10 Sua substância é o Número, dos quaternários ritmos da aritmética '*Tetraktys*'.
- 1.11 Escrita Ética, enfim, porque mensura, valora, qualifica e dignifica de Humanidade Transcendente a individualidade da pessoa.
- 1.12 Sua substância é a Virtude, nascida da '*Diametria*', hipotética ciência que estuda e sistematiza as *Artísticas Mediações* das Simetrias.



2. A partir da definição da Escrita Poética referida, deduz-se: cada uma de suas seis partes tem os pés na “Dimensão Beta” e a cabeça na “Dimensão Alfa”.

2.1 A “Dimensão Beta” implica o campo de manifestação da concretude, e a “Dimensão Alfa” significa o mundo dos princípios que regem os fatos concretos.

2.2 É inadmissível confundir essas duas dimensões, tanto quanto invertê-las ou tomá-las como sinônimas, pois, constituem a Oposição Fundamental que emoldura todo ser do Universo.

2.3 Essa Oposição é tão **incontestável** e contrastante quanto o dia e a noite, estes que, juntos, compõem a duração de um Dia.

2.4 A Escrita Poética, porque remete ao **possível** e não só ao fato, envolve esse discernimento.

2.5 A Escrita Cromática, porque variada entre a luz e a escuridão, indica essa diferenciação.

2.6 A Escrita Cronológica, porque cíclica entre o mutável e o eterno, afirma essa distinção.

2.7 A Escrita Cinemática, porque **aliança** palavra e imagem, tempo e espaço, encadeia esses extremos.

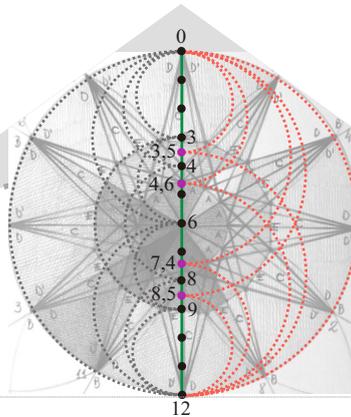
2.8 A Escrita Mathética, porque ensina o **elevado**, sinaliza que, acima do alto, há um Supremo.

2.9 Em suma, a Escrita Ética, porque, ao mensurar valores qualitativos, justamente, pressupõe a existência desse contraste.

2.10 Não se encolerize o leitor com a evidência desse diapasão “Beta - Alfa”, pois, até a cólera, em seu fogo interior, inflama o ser à combustão de baixo para cima!

2.11 Além disso, há muita dignidade no interior da inferioridade “Beta”, eis uma afirmação das elevações a que o mundo inferior, por natureza, sujeita-se.

2.12 Pensando bem, há faíscas de dignidade nas profundezas do subterrâneo da inferioridade “Beta”, exemplo arquitetural disso é o próprio Inferno de Dante.



3. Na Escrita Poética '*ChromnoKineMathÉtica*', Poética, Cor, Tempo, Cinemática e Ética gravitam pentagonalmente ao redor do Número, seu umbigo.

3.1 Portanto, a Mathética é o centro da forma pentagonal de escrita da presente Tese.

3.2 Por isso, os versos são numerados: para assinalar a cadência conceitual rítmica do '*arithmós*'

4

3.3 Numerados, **sub-numerados** e, quando necessário for, intra-sub-numerados e, assim por diante.

3.4 Dependerá da **divisão interna** da matéria analisada: sua organicidade, sua dinâmica e sua essência.

3.5 Logo, o Número constituirá forma ideal de escrita a investigar cada essência compositiva do projeto.

3.6 Refiro-me não só à dimensão quantitativa do Número, mas à qualitativa, que harmoniza sua forma.

3.7 Do contrário, para sua **angústia**, o Número não participaria da "*Dimensão Alfa*", e, assim sendo, a Aritmética jamais seria a ética do ritmo.

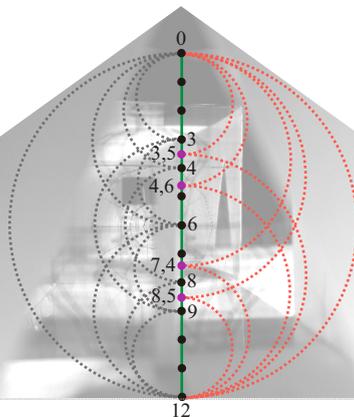
3.8 A Poética é atraída ao Número a cada grau que o fato concreto concede à possibilidade, e, ao mesmo tempo, em todos os arcos possíveis de sua distância gravitacional perante o centro.

3.9 A Cor é atraída ao Número a cada fração da luz, e, ao mesmo tempo, do ponto de vista do Círculo Cromático, a cada intervalo primário graduam-se três matizes derivados.

3.10 O Tempo é atraído ao Número a cada milionésima parte de um só e único instante, entretanto, ao mesmo tempo, cada partícula de Tempo é oportunidade do eterno ser.

3.11 A Cinemática é atraída ao Número a cada argola de sua '*Kinêmata*' corrente, ao mesmo tempo, na natureza cada movimento parece algemar-se livremente.

3.12 Por sua vez, a Ética é atraída ao Número a cada virtude da justa medida, ao mesmo tempo horizontal e vertical, pois, o que o centro é para a quantidade, o princípio é para a qualidade.



4. De acordo com a interpretação de Mário Ferreira dos Santos, para Pitágoras, os Números são Leis Eternas que professam a Sabedoria Divina. São Dez Leis, que compõem a conhecida 'Tetraktys', ou Década.

4.1 O Um é a Lei da Unidade, porque todo ser, na coesão das partes de sua concretude, é uma indivisa unidade. O ser é.

4.2 O Dois é a Lei da Oposição, porque todo ser, em sua unidade existencial, é um pequeno sistema de forças opostas que o delimitam estruturalmente. O ser pode deixar de ser.

4.3 O Três é a Lei da Relação, porque todo ser, na unicidade existencial dos seus antagonismos, é um pequeno sistema de **tensões relacionais** que o estrutura proporcionalmente. O ser é relação entre o que ele é e o que ele pode deixar de ser.

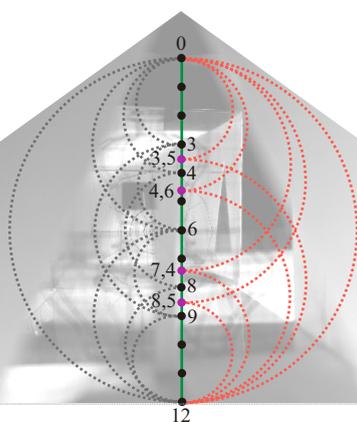
4.4 O Quatro é a Lei da Reciprocidade, porque todo ser, no existir relacional das oposições que compõem sua unidade, é um pequeno sistema de **inversões recíprocas** que o estrutura e o proporciona equilibradamente.

O ser é a reciprocidade das relações entre o que ele pode deixar de ser e o que ele, de fato, é.

4.5 O Cinco é a Lei da Forma, porque todo ser, na unidade das inversões relacionais que equilibram suas oposições, é um microcosmo formal sistêmico que o proporciona e o balanceia configuradamente. O ser é, e a forma da reciprocidade nas relações das tensões que poderiam fazê-lo deixar de ser, essa forma do ser, fundamentalmente, é.

4.6 O Seis é a Lei da Harmonia, porque todo ser, na centralidade desse processo de auto-conhecimento e de legítima formatividade, encontra o repouso harmônico na diminuta ordem das suas partes, fazendo-as gravitar espacialmente.

Portanto, concluída a formação harmônica do ser no sentido corpóreo e anímico inferior, esse ser jamais deixará de ser o que ele é.



4.7 O Sete é a Lei da Evolução Superior, porque todo ser, na harmonia formal anelar de suas partes, percebe que a espacialidade do próprio corpo é pequena demais, e a alma que o vivifica é, ainda, muito inferior para assegurar e pacificar seu desejo de dinamicidade.

Então, tal qual uma seta, o Sete chama o ser, critica-o, enceta-o para o exterior de sua própria harmonia e o situa no interior de um mundo no qual todo ser é vital.

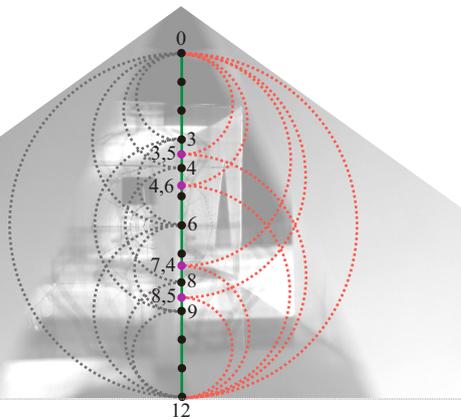
5.1

4.8 O Oito é a Lei da Assunção, porque todo ser, no processo de evolução crítica de sua harmonia interior, confrontado com a vitalidade dinâmica do mundo à sua volta, compreende a necessidade da crise como etapa transformadora de sua alma inferior no desencadear de um novo movimento, agora em busca de desenvolver a metade superior da alma. Assim, o ser, que fora, que foi, que por fundamento é e que jamais deixaria de ser, supera-se como ser, e move, para o alto, a ampulheta da sua vida.

4.9 O Nove é a Lei da Integração Universal, porque todo ser, do alto da assunção das crises de sua harmonia interior, observa ao seu redor e reconhece a variedade tríplice que cromaticamente diferencia e, ao mesmo tempo, integra, o combate humano para restituir a sua dignidade humana.

Então, o ser, que indivíduo fora, que microcosmo foi, que diminuta ordem é e jamais deixaria de ser, integra-se no seio do Universo, sem o qual micro algum seria cosmo.

4.10 O Dez é a Lei da Unidade Transcendente, porque todo ser, nas alturas a que poderá alcançar pelo universalismo do vôo de sua humanidade e, pela grandeza de sua alma superior agora posta a descoberto, anseia pela visão da finalidade última da luminosa primícia do seu existir essencial. Logo, o ser reconhecerá a semente de transcendentalidade que o acompanhou desde o início, fazendo-lhe descobrir-se unidade de corpo e unidade de alma graças à unidade do intelecto, esta que o tornou possível para ser, a esse ser e a todos os outros seres, inteligentes partes operantes do Uno do Universo.



4.11 Assim, em forma de pitagórica *'Tetraktys'*, finalizo a escalada do ser em busca do ser. Na altitude atingida, pode-se deduzir o Onze como a Lei da Unidade na Unidade Transcendente, ou seja, aquele oportuno momento do tempo perene em que o ser concreto vê sua Causa Primeira, e, por Ela, o ser é visto. Portanto, não nos iludamos com a aparente igualdade entre os repetidos algarismos que configuram o Onze, pois, o primeiro “um” é tão pequeno diante do segundo “um” quanto o Universo é menor em relação ao Uno para o qual versa.

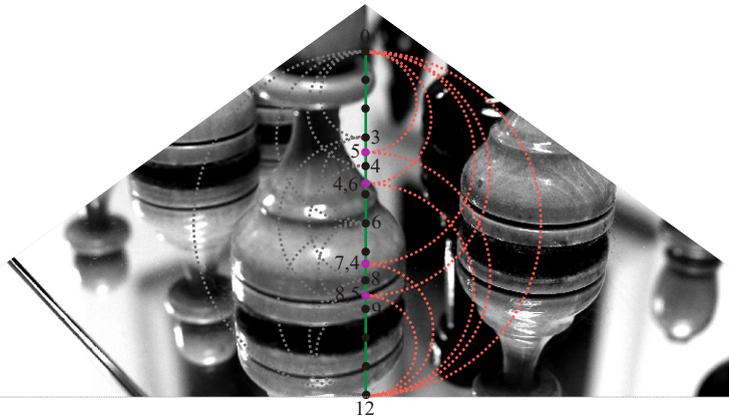
5.2

4.12 Em suma, desvelando a totalidade que esta tão modesta contagem encerra, contento-me com o Doze, e a hipotética dedução do seu enunciado:

Lei da Unidade da Oposição na Unidade Transcendente.

Claríssimo parece-me que, tanto a Unidade quanto a Oposição referidas não mais são aquelas que emolduraram o ser na sua particularizada concretude; ao contrário, tratando-se de uma Oposição no interior absoluto da Unidade Transcendente, é, nada mais nada menos que a Oposição Princípial travada entre a Dimensão *'Beta'* e a Dimensão *'Alfa'*, estas que reproduzem, no microcosmo individual, a combatividade imensurável, tanto quanto indestrutível, do Uno, para o qual, dia após dia, o Universo se converte.

E, assim, eis os Números centrais
da Escrita Poética *'ChromnoKineMathÉtica'*.



**5. Além da ordem crescente natural,
podemos dispor a 'Tetraktys' de outra forma.**

5.1 Em dois grupos pentagonais, o significado das Leis Eternas fica potencializado.

5.2 É possível justapor: o 1 ao 6, o 2 ao 7, o 3 ao 8, o 4 ao 9 e o 5 ao 10.

5.3 Unidade-Harmonia: a unidade do ser **implica**, praticamente impõe, sua harmonia, e vice-versa.

6

5.4 Oposição-Evolução Superior: as oposições do ser o **inquietam** tanto quanto a crítica evolução, só que a primeira é de dentro para fora, a segunda é de fora para dentro.

5.5 Relação-Assunção: as relações são a superação das oposições como a assunção faz da crise uma evolução.

5.6 Reciprocidade-Integração Universal: reconhecido o ser em si mesmo, o longínquo salto micro-macrocosmo fica um pouco mais próximo e plausível.

5.7 Forma-Unidade Transcendente: auto-consciente da **complexidade compositiva** da própria forma, o ser desfruta de favoráveis condições para deduzir sua origem a partir da Unidade Transcendente.

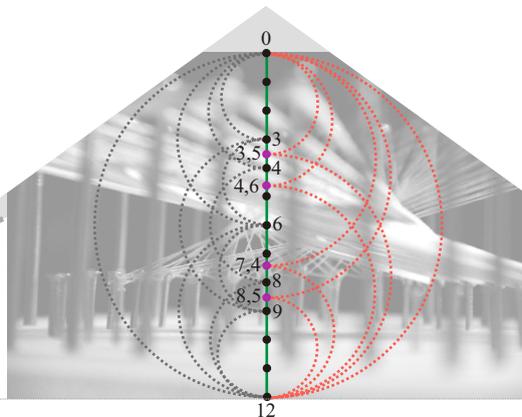
5.8 Portanto, neste outro modo de dispor a 'Tetraktys', a pentagonalidade das justaposições salienta a **diferença quinária** entre elas, pois: $6 - 1 = 5$; $7 - 2 = 5$; $8 - 3 = 5$; $9 - 4 = 5$ e $10 - 5 = 5$.

5.9 Ou seja, a diferença quinária afirma, retroativamente, a Lei da Forma.

5.10 Logo, a possível paridade dos números, garantidos os significados de suas Leis, só poderá ser admitida se essa justaposição respeitar a forma intrínseca de cada Lei.

5.11 Certamente haverá de ser assim, pois, se a diferença é a Forma, é porque há de existir uma Forma específica para cada uma das cinco paridades.

5.12 Do contrário, se esse salto de justaposição fosse simples sobreposição de uma Lei à outra, por que razão respeitaríamos a contagem natural de 1 a 10?



6. No entanto, a forma lapidar da ‘Tetraktys’ é: 1, 2, 3, 4.

6.1 Com dez pedras dispostas na ordem 1-2-3-4 forma-se um triângulo.

6.2 Quer oposição mais concreta senão as pedras contra o chão, o chão contra as pedras?

6.3 Quer figura mais **relacional**, eloquente e principal que o triângulo?

6.4 Porque $1 + 2 + 3 + 4 = 10$; ou seja, os quatro primeiros números são um **videoclip** da Década.

6.5 É compreensível que seja assim, afinal, se todo cinco sucede o quatro, é em virtude de toda Forma ser consequência da reciprocidade das relações de oposição da unidade.

6.6 Por certo, pois a auto-consciência formal do ser é já a busca por suas origens que palpita.

6.7 Todavia, será que a sequência 1-2-3-4 não deveria ser compreendida **pelo avesso** da ordem crescente, esta que, por sua vez, é análoga ao percurso ascensional do particular ao universal?

6.8 Quero dizer: é provável que a referida sequência implique o **percurso descendente**, de cima para baixo, isto é, do universal ao particular, semelhante ao curso da areia na ampulheta.

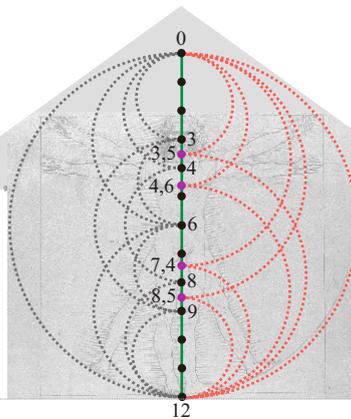
6.9 Se for assim, 1-2-3-4 significará a ordem decrescente da Criação Integral do Universo.

6.10 Essa Gênese foi: da Unidade fez-se a Díada, no interior da Díada fez-se a Mídia, e, no interior da Mídia fez-se a Arte, que, dotada de espírito quaternário, permitiu que as Leis Eternas participassem da Dimensão ‘Beta’ tanto quanto proporcionou, com reciprocidade, que as formas concretas fossem participadas pela Dimensão ‘Alfa’.

6.11 Será possível corresponder termo a termo à Gênese da tradição judaico-cristã?

6.12 Nos quatro primeiros dias, Deus criou:

- 1) Luz; 2) Firmamento; 3) Água e Terra, e;
- 4) Luzes do Firmamento (Sol, Lua e estrelas).



7. Questionamentos são admissíveis.

7.1 A Escrita Poética é necessária?

7.2 Sua nomenclatura não é ridiculamente dificultosa e labiríntica?

7.3 A escolha do Número como **centro pentagonal** não é arbitrária?

7.4 Desde quando o Número é **Lei**? E, Lei Eterna?

7.5 Cotejar a Década em dois quinários... Que banal tabuada é essa?

7.6 Figurá-la triangularmente num ritmo 1-2-3-4... De onde veio essa bobagem?

7.7 Estou **cansado de ler** tantas e desnecessárias formulações. Precisa mais?

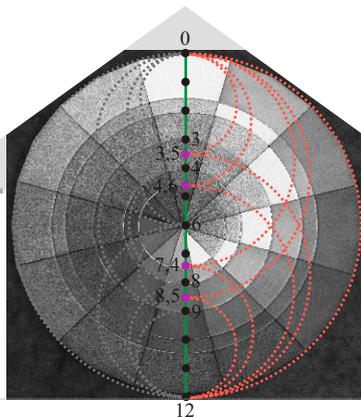
7.8 Só de pensar que são “Considerações Iniciais”... E se eu **pulasse** páginas?

7.9 E se eu lesse um pouco daqui, um pouco dali e fizesse uma mescla geral?

7.10 E se eu espalhasse estas páginas todas pelo chão?

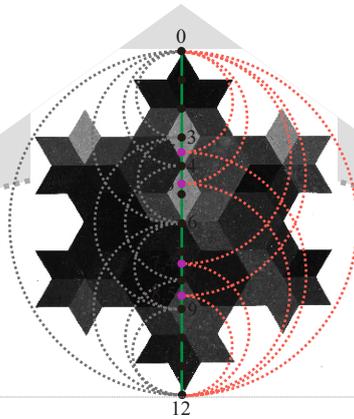
7.11 Ou melhor: e se eu tratasse os parágrafos como lâminas dispersas?

7.12 No fim, restará o fato de que tais lâminas deverão ser lidas mesmo assim?



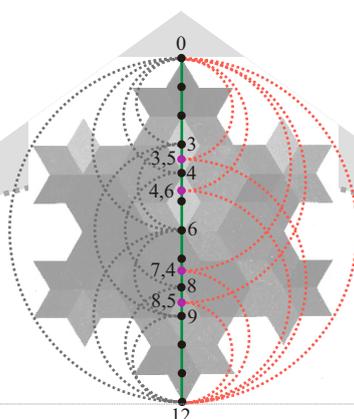
**8. Bem, como aconselharia a Lei do Oito:
superemos os questionamentos, absorvendo-os um a um.**

- 8.1** Um a um, neste caso, não é placar esportivo, é postura doutoral, risivelmente tética; então, retomemos o ritmo 1-2-3-4, agora, do ponto de vista geométrico.
- 8.2** Mas, Genaro, isto é necessário? Comece logo a “Introdução” e... ‘*vambora*’ com este texto.
- 8.3** Caro leitor: leia-me do jeito que quiser e **relacione-se com o texto** como bem, ou mal, entender.
- 8.4** Permita-me apenas reciprocitar a liberdade concedida deixando que eu escreva a meu modo, ou, mais apropriadamente: que eu escreva da **forma** como eu sou, ok?
- 8.5** Assim, você supera-me pulando partes, e eu lhe supero com uma escrita que é trilho contínuo e pouso para suas aleatórias partes de leitura.
- 8.6** Escrevendo, estou em harmonia comigo mesmo, e, com sinceridade, ofereço-lhe empate em um a um desejando que, igualmente, você encontre harmonia análoga na eventualidade de sua salteada leitura.
- 8.7** Retomaria o ritmo 1-2-3-4 quando o leitor interrompeu-me com um questionamento a mais. Tudo bem, compreendo: a vida acadêmica está se tornando um cárcere piranesiano...
- 8.8** Falemos da geometria 1-2-3-4. Um é Ponto. Dois é Linha. Três é Plano. Quatro é Volume.
- 8.9** Rudimentos Plásticos, já que, sem eles, não há universo plástico que se manifeste.
- 8.10** Tudo começa pelo Um, o Ponto, seja no sentido sensível, material, seja no sentido imaterial, como Origem da Unidade Transcendente.
- 8.11** Logo, há um Ponto que é sinal gráfico, toque do instrumento sobre o suporte, autêntico um a um, e há o Ponto imaterial, detentor de todas as direções espaciais possíveis em absoluto.
- 8.12** O Um é Ponto. O Ponto é Um. Ponto e basta.



9. O Dois é Linha, porque a Linha é, do ponto de vista geométrico, a direção que conecta dois pontos em lugares distintos.

- 9.1 O ponto é tensão na fixidez, a Linha, é tensão retilínea no curso de seu típico movimento.
- 9.2 No desenho a mão livre, a Linha é orgânica e opõe tensões agradáveis a sinuosos descansos.
- 9.3 O Três é Plano, **soberanamente triangular**, pois, toda forma, geométrica ou orgânica, pode sintetizar-se numa belíssima e engenhosa trama de triangulações.
- 9.4 Onde houver superfície, **haverá de existir**, seja em ato ou em potência, uma gama de triângulos.
- 9.5 Porque cabe ao Triângulo recordar a hierarquia formal intrínseca ao universo dos seres existentes.
- 9.6 No entanto, não haveria imagem mais plena de harmonia entre os Rudimentos Plásticos, não fosse pela existência do Quatro, que é o Volume.
- 9.7 O Volume é o Quatro porque põe em crise a superficialidade bidimensional ao posicionar o **quarto vértice fora** do plano original de base.
- 9.8 Essa inquietação é **apaziguada** quando os vértices são interligados ao mesmo tempo em que **revolucionam-se** no espaço.
- 9.9 Assim, com o Tetraedro nasce todo um universo de sólidos, e ele encerra geometricamente a *'Tetraktys'* com quatro planos triangulares e modestíssimos quatro pontos: isto é que é Videoclip universal!
- 9.10 Como a Geometria é para o Espaço o que a Música é para o Tempo, convém girar a razão do *"quarteto tetrákyco"* ao ponto de vista das proporções fundamentais.
- 9.11 Neste sentido, o ritmo 1-2-3-4 reúne, na inteireza de intervalo dos algarismos, três proporções musicalmente notáveis.
- 9.12 $1:2 = \text{Diapason}$ (Oitava); $2:3 = \text{Diapente}$ (Quinta), e;
 $3:4 = \text{Diatessaron}$ (Quarta).



10. Lamento, todavia, não aprofundar a análise do ponto de vista musical, pois a matéria transcende.

10.1 Circunscreverei o tema, porém, reendereçando as proporções ao campo da Geometria, certo de que o leitor, hábil na Arte do Tempo, estabelecerá a transcendência devida.

10.2 Ora, *Diapason*, *Diapente* e *Diatessaron* resultam em três tipos de retângulos, fundados na unidade do quadrado de base: o duplo quadrado, o quadrado e meio e o quadrado e um terço.

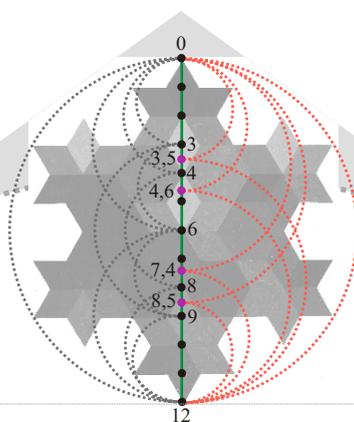
10.3 Retângulos que figuram frações, assegurando a **trilogia** do '*Quadrivium*': Geometria, Música e Aritmética.

10.4 Pois, a proporção *Diapason* **equilibra** 1:2 e 2:1, ou seja, a metade e o dobro; a *Diapente* **reciproca** 2:3 e 3:2, ou seja, dois terços e uma vez e meia, e; a *Diatessaron* **analogia** 3:4 e 4:3, ou seja, três quartos e uma vez e um terço.

10.5 Destas considerações geométrico-aritmético-musicais emerge uma nova forma de dividir e evoluir os degraus da '*Tetraktys*': o Ponto é Lei da Unidade; a Linha tensiona Oposição e Relação; o Plano integra Reciprocidade, Forma e Harmonia, e; o Volume confere plenitude à Evolução Superior, Assunção, Integração Universal e Unidade Transcendente.

10.6 Ora, se observarmos que entre os Quatro Rudimentos Plásticos há Três Intervalos Proporcionais Musicais, a harmônica beleza rítmica 1-2-3-4 tornar-se-á auto-evidente para o leitor vocacionado para ao menos uma das três competências: musical, plástico-geométrica, ou, aritmética.

10.7 Entretanto, a harmonia não está completa, pois **falta** uma disciplina a arrematar o derradeiro andamento quaternário da melodia '*tetrákyca*' proveniente do '*Quadrivium*': a Astronomia, genuína fusão espaço-temporal do Número.



10.8 A Astronomia, quarta disciplina do ‘*Quadrivium*’, pertence ao Rudimento Volume e revoluciona a totalidade dos seres no que possuem de mais **permanente** na constituição de suas essências: são Fogo no Tetraedro, Ar no Octaedro, Água no Icosaedro, Terra no Cubo e Éter no Dodecaedro.

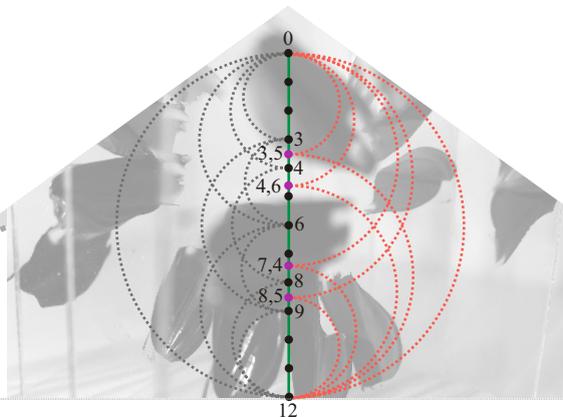
10.9 É chegada a hora de discernir: uma coisa é a problemática literária inerente à Escrita Poética ‘*ChromnoKineMathÉtica*’, porém, coisa bem diversa é a Forma plástico-visual através da qual essa Escrita Universal deverá revelar-se.

10.10 Logo, brota a supranatural pergunta: existirá uma Forma que manifeste e dê conta expressiva da Universalidade que está no bojo da plástica-visual ‘*ChromnoKineMathÉtica*’? Existirá uma Forma que seja Fonte Transcendente e Fuga Imanente, Escrita Plástico-Literário-Visual que justifique o Trabalho Equivalente?

10.11 Claro que sim! E, no meu caso, essa Forma reúne Pentágono e Hexágono, já tão naturalmente implicados entre si, contudo, também reúne seus dobros, Decágono e Dodecágono, a culminar, todos os quatro planos regulares, na etérea solidez de platônica revolução: o Dodecaedro.

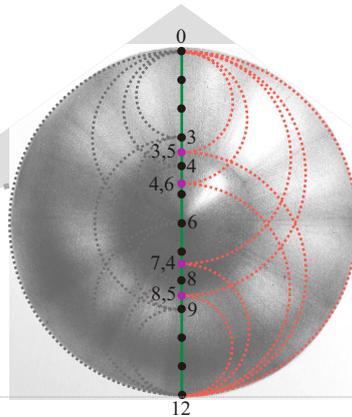
10.12 São Dez os capítulos, denominados “Cantos”. São Doze os versos de cada uma das Doze estrofes que compõem cada “Canto”. Pretendo que cada capítulo constitua um Caderno, sendo que, aos outros Dois Cadernos restantes caberá: 1) Formalidades Doutorais da Tese, e; 2) Bibliografia. No total, Doze Cadernos. Daí a Forma / Fórmula ideal para equacionar a Escrita pretendida: o ‘*Dodecaderno*’.

11.1



11. Creia-me, prezado leitor, será assim no intuito de favorecer a legibilidade da Escrita Plástico-Literário-Visual.

- 11.1** É uma Escrita cujas métricas pentagonal e dodecaédrica empatam-se.
- 11.2** O curso horizontal dos versos é livre, e tangenciam, por vezes, a prosa.
- 11.3** Entretanto, o que **não é livre**, mas de intensa relação, é a métrica vertical.
- 11.4** Sim, há uma **metrificação vertical** que vaza o texto de norte a sul, leste a oeste.
- 11.5** Daí que a Forma Intrínseca da Escrita Poética seja centrada no Número da Mathética.
- 11.6** Anteriormente, referi-me às Três Proporções Fundamentais, mas, para que a Tábua Pitagórica das Harmonias esteja completa ainda faltam duas.
- 11.7** São Proporções de **aritmética irracional**, que só problematizam o universo dos inteiros ritmos: a $\sqrt{2}$ e a Seção Áurea.
- 11.8** A problematicidade infinita destas proporções só é superada pela **Geometria**, que impõe finitude até mesmo em dízimas periódicas.
- 11.9** Portanto, no interior dos Doze versos de cada estrofe, inseri as Cinco Proporções mais suas recíprocas, totalizando o universo métrico de Nove: 3 / 3,5 / 4 / 4,6 / 6 / 7,4 / 8 / 8,5 / 9. Para salientar as irracionais, sublinhei e fortaleci em negrito determinadas palavras, ou conjunto delas, no interior dos versos 3, 4, 7 e 8, esperando dar conta dos decimais: 3,5 / 4,6 / 7,4 / 8,5.
- 11.10** A métrica é vertical porque pretende, a Escrita Poética, ao Possível da Unidade Transcendente.
- 11.11** Deduz-se: a métrica reverbera a verticalidade do Número, da Poética, da Cromática, do Tempo Perene, da Cinemática e da Ética.
- 11.12** De modo que a métrica vertical autoriza a transversalidade da leitura.



12. De fato, estimado leitor, salte quanto quiser as partes do texto, porque, na verticalidade métrica da Escrita, o sentido da tese estará sempre conservado graças à evolução numérico-conceitual da versificação.

12.1 Pule estrofes inteiras, e o trilho Poético da Escrita unificará o sentido.

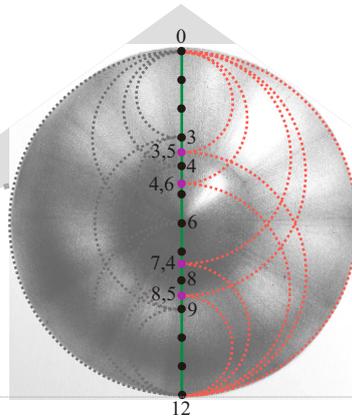
12.2 Pule capítulos inteiros, vá para a face diametralmente oposta do Dodecaderno, e a Escrita Pentagonal centrada no Número estabelecerá, na pior das hipóteses, tensões e contrastes altamente estimulantes.

12.3 Leia o começo, o meio e o fim, e eu **duvido** que não terá vontade de devorar os capítulos intermediários.

12.4 Leia às avessas, de trás pra frente, reciprocando versos, estrofes e cantos, e eu duvido que, pela **Cinemática da Escrita**, você não a preencha de sentido, restabelecendo a coerência da tese inteira.

12.5 Leia ainda de outra forma: às cegas, sorteando números, motivado pela pura incompreensão labiríntica da montagem sanfonada das páginas.

12.6 Leia até mesmo sem ler!, vale dizer, motivado pela plasticidade e pela visualidade em rosácea destes dodecafônicos cadernos.



12.7 Proíbo apenas que leia com má vontade, pois, movido pela vontade do não-querer, literatura alguma sobrevive. Por meio dessa vontade que não quer, o leitor sai sempre vencedor, no entanto, é uma vitória egoísta que é uma derrota poética, pois terá havido uma **recusa de aderência** à ficcionalidade intrínseca da narrativa. Ouso advertir o leitor: não havendo vontade, não há necessidade nem de destampar a caixa.

13.1

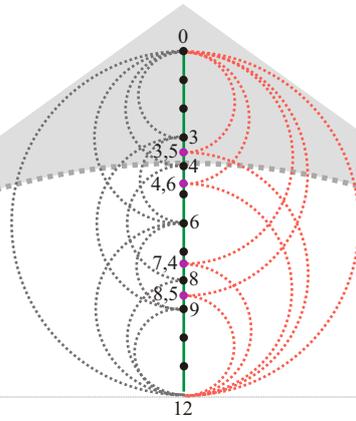
12.8 A presente transversalidade da versificação possibilita a **proposição** de uma leitura para além da diagonal: ela evolui em círculos de espirais de ritmadas e retorcidas helicoidais, não muito distantes das figuras *'serpentinatas'* de ilustríssimo escultor.

12.9 Ou seja, a leitura pode transladar-se e sobre si rotacionar num movimento de ação e retroação: quando age, ventila e dispersa os significados, direcionados e periféricos, e; quando retroage, aspira e recolhe sentidos das mais remotas direções do universo.

12.10 Sugiro, portanto, uma leitura transversal-helicoidal, cuja hélice cumpra, ao mesmo tempo, a meta de ventilar e turbinar o sentido mais profundo destes versos.

12.11 Palavras, palavras e palavras... Se o leitor posicionar, de fato, um ventilador sobre estas páginas em rosácea, nada sobrá senão uma sopa de letrinhas retornadas ao pacote de macarrão.

12.12 Pois então, que, simultânea e lateralmente ao ventilador, ajuste também uma turbina, e o sentido último deste pretenso hiper-texto de Escrita Poética *'ChromnoKineMathÉtica'* renascerá flutuante, na imagem compacta, tanto quanto transparente, de um eterno véu.



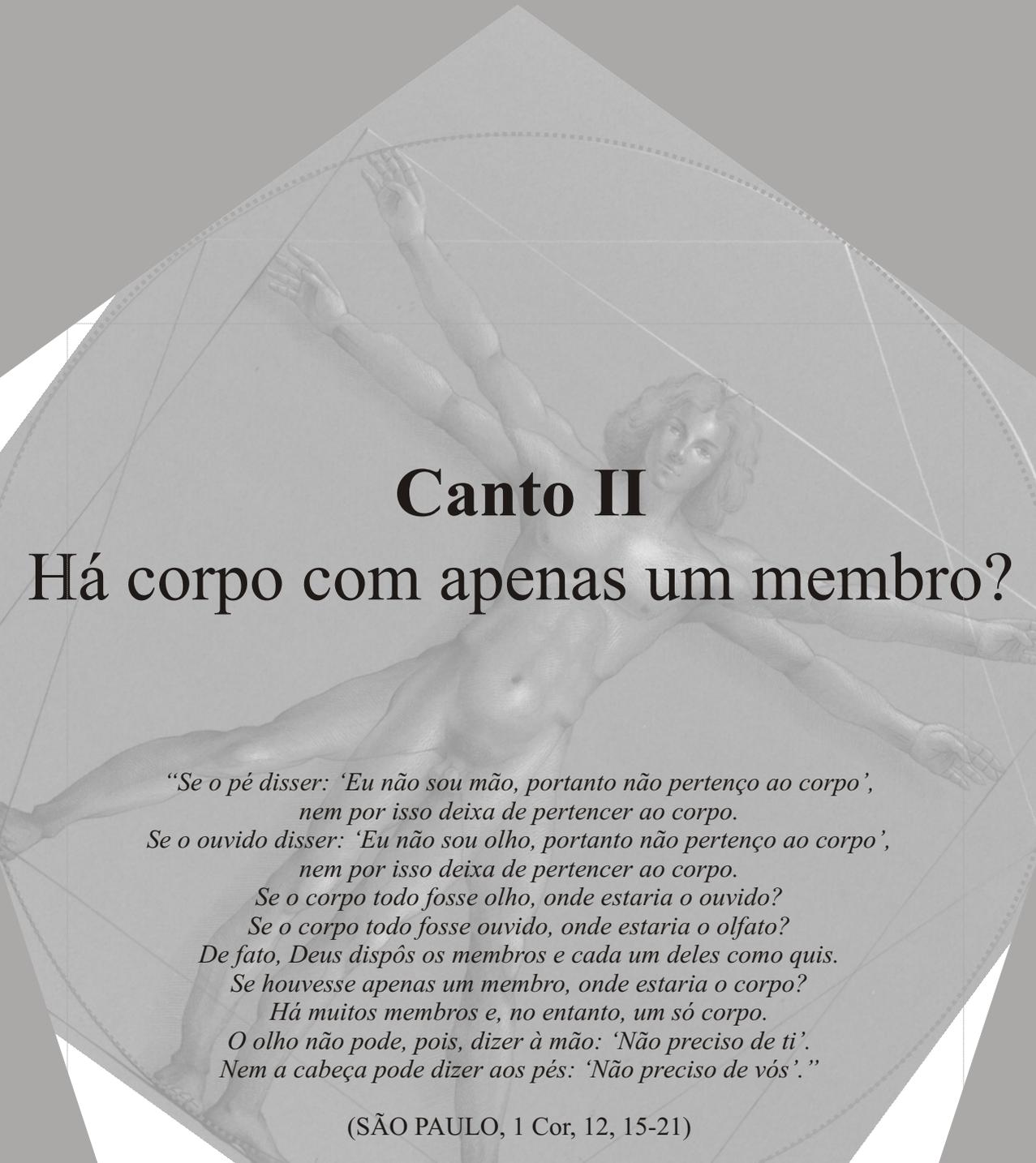
14

Autor: L. A. de Genaro

Título: *“Raiz Quadrada de 2 em Triangulações para Quarenta Partes”*

Técnica: Maquete Ficcional (detalhe)

(Pregos, Elásticos e Fios de Náilon sobre Compensado)

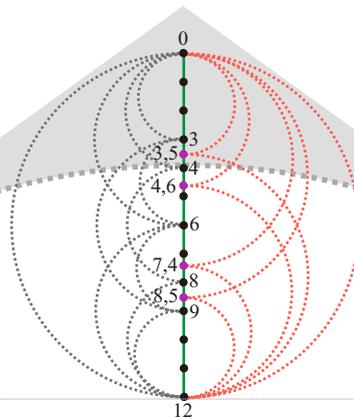


Canto II

Há corpo com apenas um membro?

*“Se o pé disser: ‘Eu não sou mão, portanto não pertencço ao corpo’,
nem por isso deixa de pertencer ao corpo.
Se o ouvido disser: ‘Eu não sou olho, portanto não pertencço ao corpo’,
nem por isso deixa de pertencer ao corpo.
Se o corpo todo fosse olho, onde estaria o ouvido?
Se o corpo todo fosse ouvido, onde estaria o olfato?
De fato, Deus dispôs os membros e cada um deles como quis.
Se houvesse apenas um membro, onde estaria o corpo?
Há muitos membros e, no entanto, um só corpo.
O olho não pode, pois, dizer à mão: ‘Não preciso de ti’.
Nem a cabeça pode dizer aos pés: ‘Não preciso de vós’.”*

(SÃO PAULO, 1 Cor, 12, 15-21)



1. Um pintor de elétrons?

1.1 Falarei como pintor. Pintor de gorda Minerva.

De matéria não separada da inteligência, ou melhor, de matéria fecundada pela inteligência.

1.2 Porque posta bem diante dos olhos.

Claro, o olhar poderá cravar-se na gordura da existência corpórea.

1.3 Então, infértil, o corpo constituirá **obstáculo à inteligência**.

Fortes dores de cabeça... Intransponível parede, de Minerva alguma.

1.4 Portanto, não falarei como burro pintor. Não desejaria que assim fosse. Essa burrice existe, sim. Consiste na **redução do Real ao real**, e, não raro, na sua cópia, então substituta desse pequeno real.

1.5 Implica a duplicação reprodutiva e servil da aparência.

Nenhum pintor conheceu o louvor por esse caminho mecânico e torpe.

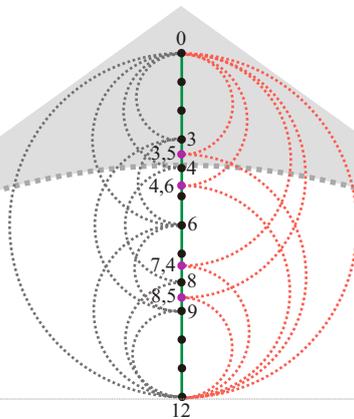
1.6 Porque o pintor, vendo através da gordura do real, sempre mirou o ideal que lhe governa Minerva. Pelo ideal da pintura e do pintor, Minerva sempre guerreou, e ainda haveria de consagrar a oliveira!

1.7 Ao contrário, claro que o olhar poderá emagrecer a matéria até exauri-la.

Então, deveria falar somente como matemático, para matemáticos, e, que não parecesse **abusar da inteligência**, no uso de seu nome, em vão!

1.8 Pois, apesar da abundância intelectual, pode ocorrer que seja escassa de inteligência. Que desperdício... Segue que, falarei como pintor que não desperdiça inteligência. A minha, e muito menos a do leitor.

Quem terá o **direito** de lançar fora a inteligência alheia?



1.9 Afinal, o desperdício de inteligência é uma vertente da burrice. A forja, a todo custo conceitual, será também o esbanjar do que, no fundo e na verdade, não se tem. De modo que, não nos resta outro caminho senão utilizarmos a inteligência inteligentemente. Isto passa pelo conceito de Minerva mais gorda, repito: de matéria fecundada pela inteligência.

1.10 Não é simples propor que o meio de expressão do pintor é outro.

A Minerva pictórica ficou tão gorda, que abandonou seu estatuto modelar.

No começo das vanguardas, valores espirituais ainda norteavam o interesse pela composição de uma nova gramática plástico-visual, todavia, o poder dessa infusão degenerou rapidamente. E a fecundidade da busca pelos valores plásticos puros excedeu-se rumo à pura particularização.

1.11 Resultou a atomística dos rudimentos vocabulares, sintáticos e semânticos da linguagem plástica, destituídos da necessária morfologia. Acrescente-se generosa pitada do sal da ruptura representacional, e, eis a dieta culinária do problema da Minerva abandonada! Qual problema?

Ora, o problema de falar como pintor. Segue: não obstante os esforços de teorização da arte, faz toda a diferença falar como pintor à época de Alberti, e falar como pintor hoje.

Detalhe: por mais que, em ambos os casos, objetive-se a dignidade científica da arte que a Pintura é.

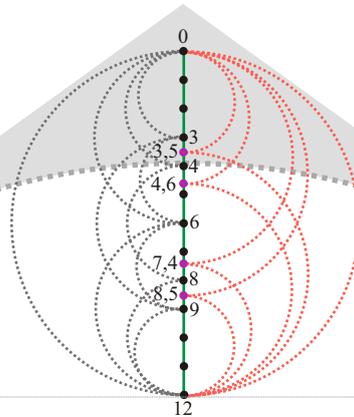
1.12 Protejamo-nos, sob a égide da Minerva original, para que o combate de todas as partes deste texto se reúnam num corpo único e variadamente coeso. Peço que o leitor não se enerve.

As linhas de fuga serão múltiplas, porque o corpo que pretendo é orgânico.

Portanto, falarei como pintor, e pintor de organismos. Pintor com domínio dos códigos, postos a serviço da representação. Porém, pintor que não duplica o real, mas corrige todos os membros que lhe são viventes.

Pintor de órgãos e micro-organismos, analista da estrutura gramatical da linguagem que a perscruta em todas as suas dimensões, mas, que não a considera como elétrons erráticos no campo gravitacional ausente de núcleo.

2.1



2. O “Princípio de Equivalência” é o gravitar de uma Arte inerte?

2.1 É impossível fazer isto sem saber pintar. E é impossível fazê-lo sem saber conceituar. Será necessário penetrar nos caminhos da razão, e que eles conduzam à fuga do intelecto.

2.2 Será preciso ter à mão as gorduras todas preservadas em seu estatuto modelar, e que elas se dirijam a uma só pintura: uma ‘*Pintura-Fuga*’.

2.3 Segue a **proporção**: a Tese está para a ‘*Artemídia Equivalente*’ assim como a Arte está para a ‘*Prospectiva da Refração da Personalidade Artística*’.

2.4 Será preciso ter **Ciência**. Terá mister ser **Arte**.

2.5 O título do projeto poderia verter-se para a expressão: **AE = P x [R x (P/A)]**. Isto é: Artemídia Equivalente = (à) Prospectiva x (da) Refração x (da) Personalidade / Artística.

2.6 Cabe ao “à” o papel de estabelecer a igualdade entre os dois membros da expressão. Pois, a contração do “a” craseado é exemplar da igualdade pretendida pelo enunciado do projeto.

2.7 Logo, $a + a \neq 2a$, pois: $a + a = à!$ Homógrafos, os “a” têm **funções** gramaticais distintas.

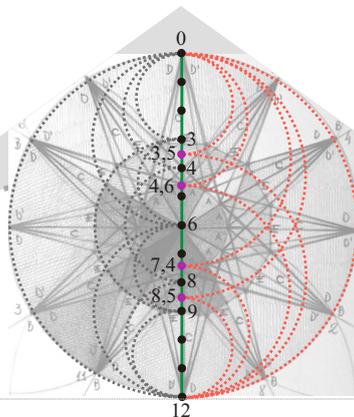
2.8 “Equivalente” não é simples igual, apesar da raiz, ‘*equi*’. ‘*Valente*’ **flexiona** do encorajador “valente” à inspiradora “valência”, em toda a gama de seus valorosos matizes.

2.9 Daí o “Princípio de Equivalência” (“P.E.”): remete a objetos diferentes de mesmos valores, e à perfeição relacional a ser estabelecida entre os objetos de valores equiparáveis.

2.10 O termo “Equivalente” atualiza a problemática do valor: investiga a forma adequada de apresentar os valores éticos ao homem contemporâneo.

2.11 Há “P. E.” homônimo, que sustenta a Teoria da Relatividade Geral.

2.12 Princípio já intuído pela mecânica clássica, propõe a equivalência entre massa inercial e massa gravitacional.



3. As nervuras da “Artemídia Equivalente”.

3.1 Avancemos retrocedendo à “Artemídia”, usado no sentido dado pelo meu orientador.

3.2 “Artemídia” implica a problemática da comunicabilidade da arte por meio do videoclipe.

3.3 Três termos indissolivelmente ligados: 1) Arte; 2) Comunicação, e; 3) Videoclipe.

Onde: $1 \times 2 \neq 2$, pois, $1 \times 2 = 3!$ Dado que: “1” é elemento causal; “2” é resultante, e; “3” é **mediador**, posto que, entre “1” e “2” não há mera adição, mas, uma relação de produto a gerar “3”.

3.4 Daí, a **plurivocidade do Videoclipe**, porque são inúmeras as formas de mediação narrativa a que ele pode servir, a partir da interatuação causal da Arte frente à consequente Comunicação.

3.5 Em tempo, faço uma correção: não falarei mais somente como pintor. Polemizei contra pintores que só sabem ver pintura e não lançam correspondência com os territórios gráfico e escultórico, e, vice-versa.

3.6 Falarei como artista, pois, há em mim o pintor, o gravador, o escultor, o desenhista, o geômetra, o aquarelista, o fotógrafo, o roteirista, o escritor e o performer (sem carisma e sem humor, é verdade!), que me enquadram sob a regência da plástica.

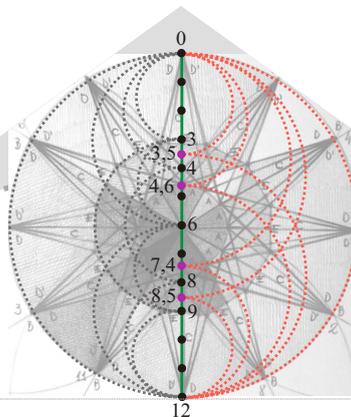
3.7 Portanto, como “**Artemídia**”, a Tese é:

3.7.1 **Equivalente** à natureza Multimídia, poliedricamente plurifacetada de minha carreira;

3.7.2 **Equivalente** à organicidade estrutural inerente à composição da obra como um todo;

3.7.3 **Equivalente** à polidirecionalidade prospectivista através da qual procuro vislumbrar os desdobramentos futuros das ações artísticas, e;

3.7.4 **Equivalente** à multiplicidade de âmbitos científicos exteriores à esfera artística, na direção dos quais minha visão sistêmico-interdisciplinar da arte almeja lançar alguma luz, mínima que seja, para estabelecer a transdisciplinaridade imanente ao “Princípio de Equivalência” (“P.E.”) pretendido.



3.8 Depois dos “multis”, “polis” e “pluris” há como **fugir da hipérbole** em cascata?
E o risco de que tudo isto resulte numa totalidade monstruosamente disforme?
Não seria o contrário da almejada organicidade, coerente, variada e una?
Eis que o ímpeto só faria incrementar a inconsequência no querer seguir adiante.

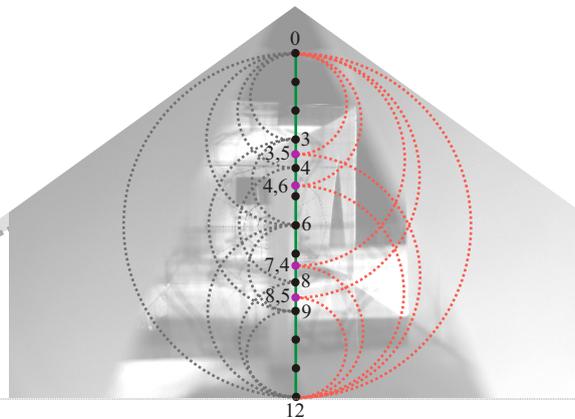
4.1

3.9 Não! Um-múltiplo-não! “*Um-niversal*”-não!
De modo algum pretenderei que o reino da multiplicidade esmigalhe-se,
e que do seu farelo infinitesimal forçosamente eu venha propor uma equivalência à natureza da unidade.

3.10 Grande é o risco, mas, exatamente por isso escolhi a área de Multimídia,
que é receptiva ao enlace do campo tecnológico com o âmbito mais tradicionalmente plástico,
este que é compreendido como genuína matriz arqueológica daquele.

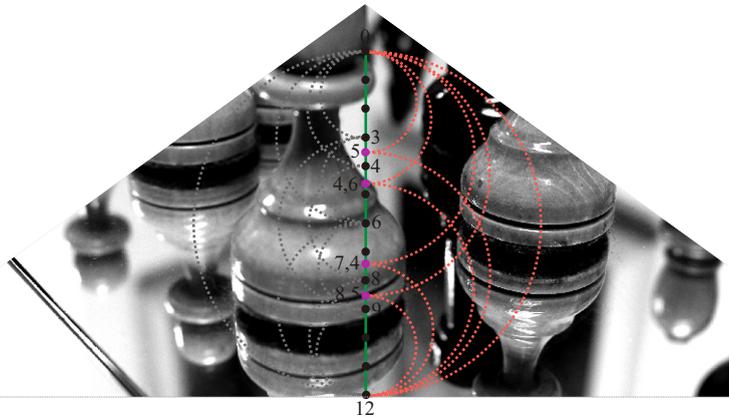
3.11 Ademais, se não for por meio da presente orientação,
vale dizer, pela competência enquanto cineasta-politécnico-naval de meu orientador,
quando me seria permitido alinhar e sustentar um recorte tão vasto, intenso e profundo?

3.12 Não me resta dúvida: seja a **Artemídia Equivalente
à Prospectiva da Refração da Personalidade Artística!**



4. Uma 'kinêmata' da plurivocidade do Videoclipe.

- 4.1 Pergunto: quantas vozes e discursos, quantas formas conflitantes de pensamento e quanta diversidade temporal se qualificam e se reúnem sob o único arco da *'A Escola de Atenas'*, afresco de Rafael, na *Stanza della Segnatura* Papal?
- 4.2 Leonardo teorizará que a visão simultânea do todo é especificidade nobilíssima da pintura.
- 4.3 Que a fará neta da variadíssima natureza, e **bisneta** de Deus.
- 4.4 A poesia, **carente** dessa simultaneidade, será posicionada abaixo da pintura.
- 4.5 Compreendemos a relevância poético-científica do pintor pretendida por Leonardo.
- 4.6 Porém, quem se atreveria retirar da natureza a musicalidade dos movimentos atmosféricos, e, não obstante o fraseado incompreensível, retirar a literatura sonora dos pássaros?
- 4.7 Quem se atreveria **retirar** o frenesi das folhagens contradizendo a estabilidade românica dos troncos de árvore, e **retirar** o bailado rotacional dos icosaedros d'água pelos córregos?
- 4.8 Que Leonardo me perdoe e **conceda** a licença...
- 4.9 O que mais inquieta não é a ideia de superioridade e inferioridade entre as artes, mas, que todas elas não estejam organicamente reunidas num só e coeso corpo.
- 4.10 Inquieta que não estejam disputando, juntas, lá no topo de suas superioridades todas, o acalorado debate com a Ciência.
- 4.11 Daí que o projeto seja "Artemídia Equivalente": para estruturar as nervuras intra-artísticas e coroar-lhes com a abóbada de multi-canhões transvalentes.
- 4.12 Daqui, vem a pergunta inicial, de origem paulina, que é um escândalo, de síntese e clipe: há corpo com apenas um membro?



5. Uma hipotética objeção: quantos talentos devolver?

5.1 Poder-se-ia objetar: não, não há corpo com apenas um membro, assim como não há um só corpo com todos os membros de todos os corpos possíveis.

5.2 Há limites para a multiplicidade constitutiva de qualquer organicidade corpórea.

6

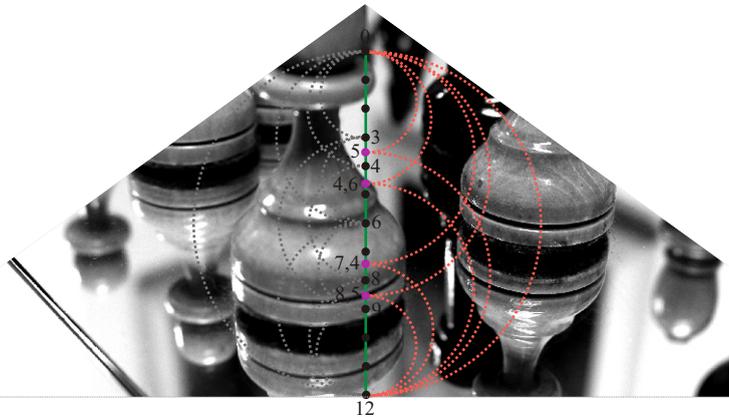
5.3 Logo, uma tese que visasse **mimetizar** essa amplitude de multiplicidades seria não só infundada, como fadada à monstruosidade, distante da beleza infundida na natureza a partir da qual se inspira.

5.4 De fato, perante este argumento, eu ficaria em posição difícilíssima, sendo que, contra ele, nenhum **direito à réplica** teria, não sem antes incorrer em rochosa teimosia. Mas, permitam-me. Vejam como eu desdobraria a hipotética objeção.

5.5 Retirem-me os traços todos de teimosa insistência. Subtraíam-me as lacunas conceituais e eliminem os hiatos lógicos que perfuram miudamente a superfície polida da oratória tão imperfeita quanto o mármore não o era nas mãos de Canova. Porém, que no desbastar, preservem a sinceridade do meu interesse teorético.

5.6 Contra a hipotética objeção, diria o seguinte:
como assim, não há um só corpo com todos os membros de todos os corpos possíveis?
E a Natureza, seria o quê? É a Natureza um único Corpo?

5.7 Quando o pintor representa a paisagem em toda sua riqueza e variedade orgânica, acaso necessita munir-se dos conhecimentos mineralógicos, botânicos, zoológicos, atmosféricos e astrais? Se assim fosse, não haveria pintura de paisagem alguma. Não daria tempo. No entanto, não nos compraz o pressuposto de que algo de essencial o pintor soube eleger de todas as variadas coisas para compô-las em unidade pictórica?



5.7 Por outro ponto de vista: quando um professor tem diante de si uma **Classe** com 40 alunos durante um semestre letivo para ensinar um determinado conteúdo, a variadíssima forma através da qual os 40 estudantes reagem perante os ensinamentos impossibilitará o professor de avaliá-los ao final do semestre? E a Classe, seria o quê?

5.8 Seria a Classe, e toda a sua **heterogeneidade**, senão um único Corpo a exigir uma mesma espinha dorsal de critérios no processo de avaliação?

E mesmo que nem todos os alunos tenham condição de entregar os trabalhos necessários, como de hábito acontece..., acaso o professor deverá conhecer em profundidade e, em detalhe, cada problema ocorrido com cada aluno? Se assim fosse, ele concluiria o semestre no exato prazo do pintor e a paisagem: um semestre levaria seis anos, anos que levariam sessenta...

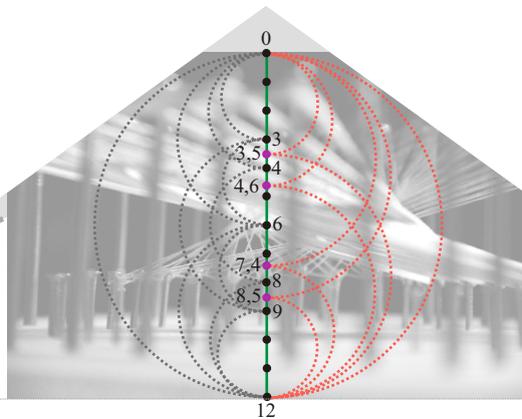
5.9 No entanto, não nos agrada demais o pressuposto de que o professor soube elege algo de essencial na variedade dos problemas narrados para garantir o equilíbrio dentre todos os alunos avaliados? Eu tive professores assim!

5.10 Seja como pintor, artista, pesquisador e como cientista, falarei em sentido macro. Um bom clínico geral assim falaria. Um cineasta, engenheiro naval, marinheiro, também. Simplesmente porque existem macro-profissões. Existe a indústria. Existe o ateliê e o micro empreendedor individual, contudo, a seu lado, senão em seu interior e vocação, existe a multinacional.

5.11 Pois, é possível que a multi e o micro se toquem. Ora, falo dessas grandezas por inclinação megalomaniaca ou porque elas são concretamente reais, e, como tais, merecem não só a citação quantitativa mas, fundamentalmente, a responsável especulação imaginativa para encarregar-se do preparo das pessoas e personalidades envolvidas nessas macro-profissões?

5.12 Qual a minha expectativa de contribuição?
Com um talento enterrado ou cinco talentos devolvidos?
Eis a questão: qual a medida da minha servidão?

6.1



6. Academizando rupturas? - introito.

6.1 Retornemos à natureza dual do projeto.

6.2 Ele é Tese. Ele é Arte.

6.3 Insisto que seja **dual**.

6.4 Ele não é uma **Tese artística**. Ele não é uma **Arte técnica**.

6.5 Poderia ser proposto como tais. Não é o caso. Gostaria ardentemente que não fosse.

6.6 E que a estrutura de cada uma de suas lógicas fosse preservada.
A lógica da Tese. A lógica da Arte.

6.7 Portanto, **deve** haver a premissa Tese e deve **haver** a premissa Arte.

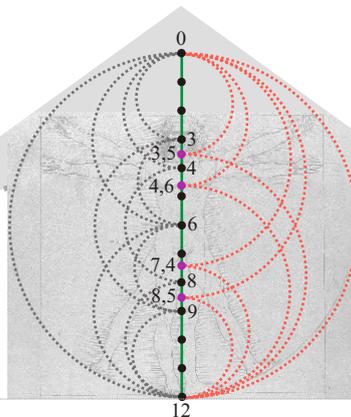
6.8 Assim, antes que a conclusão silogística se efetive, pretendo que o projeto **atenda** ao rigor das exigências formais e conceituais inerentes à pesquisa acadêmico-científica.

6.9 Ao atender, a premissa conclusiva seria o quadrado da relação dual.

6.10 Logo, que ninguém descuide a especificidade do âmbito científico no qual o projeto localiza-se, e que lhe confere, claro, Unidade Transcendente:

6.11 As Artes Visuais.

6.12 Afinal, deverá atender às exigências de caráter acadêmico-artístico.



7. Academizando rupturas? - primeiro movimento: dois ou um?

7.1 Poder-se-ia objetar: as academias, científica e artística, não são, em essência, uma só?

7.2 Se o Instituto de Artes pertence à Universidade, já não estaria implícita a ideia da correspondência científica entre todos os Institutos que a compõem?

7.3 Se o Corpo Universitário provê, no interior de seus membros institucionais constitutivos, um **Instituto de Artes**, já não é sinal suficiente do estatuto científico reconhecido à Arte?

7.4 Sim e não.

7.5 Sim, se considerarmos que, desde o princípio das academias de arte, todos os esforços voltaram-se para salvaguardar o caráter científico da arte.

7.6 Não, se considerarmos todos os esforços de academicização da arte contemporânea segundo ditames que norteiam processos de ruptura que aniquilam a ideia de academia de arte.

7.7 Colocada a questão desta maneira, poderá parecer **estranho** para uns e **revoltante** para outros.

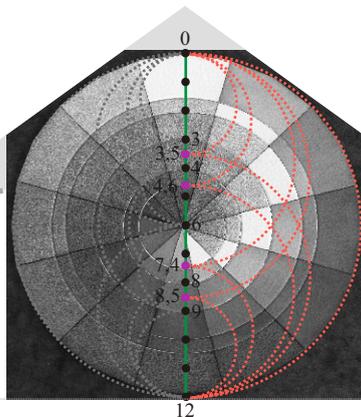
7.8 Estranho, pois, que **sentido** faz academizar a arte contemporânea com a finalidade de aniquilá-la enquanto Academia?

7.9 Seria um '*non sense*'. Bem... e quem disse que o '*non sense*' não é um ingrediente e tanto a servir de estímulo a boa parte dessas manifestações?

7.10 Por outro lado, revoltante, não para aqueles que não compreendem o sentido das manifestações artísticas contemporâneas, mas para alguns representantes dessa própria contemporaneidade.

7.11 Pois: como assim, academizar a arte contemporânea?

7.12 E, aniquilar a ideia de academia de arte, como assim?



8. Academizando rupturas? - segundo movimento: do beco não passa.

8.1 Deparamo-nos, portanto, diante de um impasse.

8.2 Eu disse: é muito diferente falar como pintor à época de Alberti, e falar como pintor hoje.

8.3 À época de Alberti, a pintura, e a arte de um modo geral, voltava-se para satisfazer, aperfeiçoar e fundamentar as necessidades inerentes ao problema da **representação** artística.

9

8.4 Já, nos dias de hoje, aqui no Brasil, o problema da pintura ainda **volta-se contra** a problemática representacional mediante o questionamento sistemático dos códigos inerentes à linguagem plástica.

8.5 Enquanto Alberti falava uma língua ancorada na retórica para salvar o conceito de quadro-janela, aqui fala-se o *'plastiquês'* para negar a plástica dentro dos paradigmas da “nova” visualidade.

8.6 O *'plastiquês'* é uma língua falada estritamente por artistas plásticos e visuais que defendem a autonomia e a “pureza” da linguagem plástica.

8.7 Mas, é preciso mais: é necessário **absolutizar** os rudimentos e os elementos plástico-visuais.

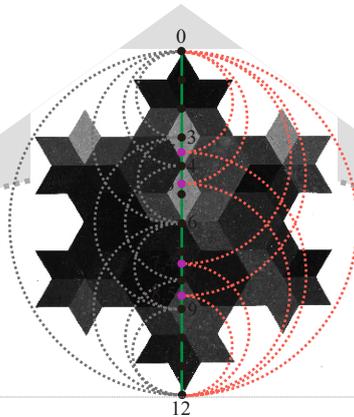
8.8 Não que se creia no Absoluto, longe disso, num meio em que reina, absoluto, o **relativismo**.

8.9 É que, absolutizando-os, acaba-se por esvaziar a Arte Plástica de qualquer outro tipo de conteúdo que não seja ela mesma.

8.10 E assim, a Arte Plástica não mais representa, ou melhor, claro que representa!: representa o modo através do qual a própria Arte Plástica apresenta a si mesma.

8.11 Esse discurso tem data e hora para findar, entretanto, no Brasil, perpetua-se para além dos limites aceitáveis pelo próprio relativismo que o baliza.

8.12 Quando um músico, ator, bailarino, escritor fala em público, é compreensível o fundo de humanidade de sua linguagem.



9. No ‘plastiquês’ não. Porque o ‘plastiquês’ é pseudo-hermético. Academizando rupturas? - terceiro movimento: o artista liberal.

9.1 Será possível realizar algum tipo de contribuição para a solução do impasse?

9.2 Valerá a pena traçar as diretrizes históricas básicas da origem das academias científicas e artísticas?

9.3 Precisaremos relacionar a origem das academias científicas e artísticas, e a **relação conflitiva** entre as vanguardas artísticas e a academia de arte.

9.4 Será que o impasse não está diretamente implicado com o modo através do qual a contemporaneidade brasileira tem **interpretado** a pós-modernidade, especialmente no ensino de arte?

9.5 Desde o princípio, a Academia foi uma reunião de eruditos, informal e livre.

9.6 Já, a Universidade, era a corporação de docentes e discentes.

9.7 No início do séc. XVI ocorreu uma **transformação** etimológica da palavra “academia” que a tornou sinônimo de universidade, sendo adotada como sua tradução latina.

9.8 A palavra “academia” é atualmente utilizada **tanto** na acepção de academia de ciências e letras **quanto** na de academia de arte.

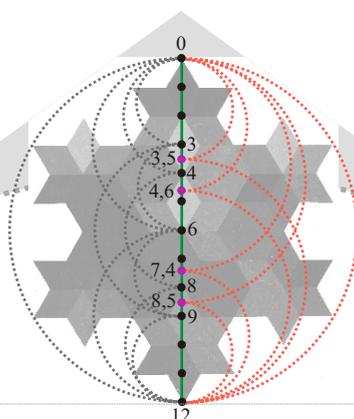
9.9 Parece que a primeira academia de arte reuniu-se entre os alunos de Leonardo da Vinci.

9.10 Foi o despertar da consciência artística por meio da pintura, como arte mental, digna de figurar entre as disciplinas componentes das sete artes liberais.

9.11 Reclamava-se a nova posição do artista na sociedade, o que, por rebatimento, exigia renovada concepção do ensino de arte.

9.12 Pergunto: a história se repete?

10



10. Academizando rupturas? - quarto movimento: infortúnio acadêmico.

10.1 Há, ainda, a segunda parte da matéria: o conflito Vanguardas x Academia.

10.2 “Infortúnio da Academia” = cultura contemporânea que não crê na Academia.

10.3 Pois, a instrução artística, **paralisada** na década de ‘70, alterna neo-romantismo, abstração expressionista, informalismo e conceitualismo.

10.4 Consequência: a hiper-valorização da criatividade intensifica a **desconfiança** no sistema educacional: Arte se aprende? Arte se ensina? Educar é transmitir?

10.5 De outra parte, que tipo de Arte é possível fazer sem nenhuma raiz institucional?

10.6 Respondo: sua escala tonal tipológica vai da sinceridade da arte ingênua à malícia programática criticista, antiacadêmica e antiinstitucional, às vezes harmônicas, mas, nem sempre.

10.7 **Cadeia crítica:** exacerbada a individualidade criadora, segue a fase de culto intimista, que antecede ao solipsismo propriamente dito, este que é a mola propulsora à adesão coletivista.

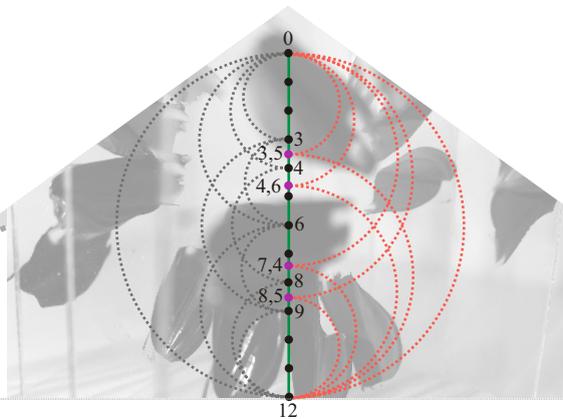
10.8 Emergir, então, a **figura soberana do designer** e sua ética aplicada?

10.9 E se houvesse uma forma de integrar dialeticamente a reprodutibilidade do ordinário à universalidade solar da arte extraordinária? Ora, mas isso não significa rever o XIX?

10.10 Contudo, o que se seguiu ao afortunado desmanche da “Arte Ordinária” não tem sido a eternização de um modelo paradigmático desconstrutivo, que é previsível, antiparadigmático e, muito pouco, extraordinário?

10.11 Quão longe está o contemporâneo da ideal normalidade de instalar-se como *nova* “Arte Ordinária”?

10.12 Duchamp agradece: xeque-mate!



11. É possível sair da prisão prospectiva?

11.1 Sobre a Prospectiva, no tocante ao título da tese, *‘Artemídia Equivalente à Prospectiva da Refração da Personalidade Artística’*, bastará dizer:

11.2 Que a pensarei sob a categoria “lugar”, conforme postulado pelo pintor Piero della Francesca e seu consequente sistema poético-geométrico euclidiano.

11.3 E, que pretendo contribuir para:

11.3.1 ordenar a “Prospectiva Probabilística Universal” dos fatores composicionais da obra de arte;

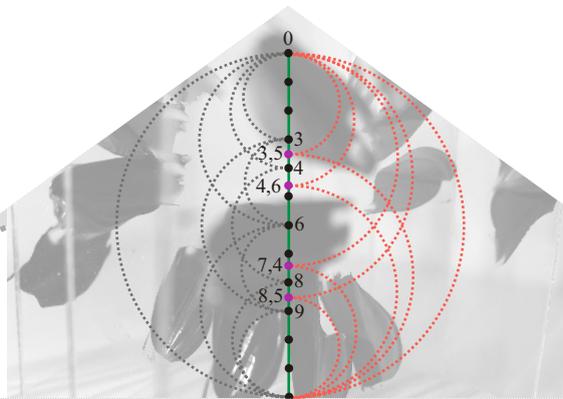
11.3.2 reverberar essa probabilística além do território artístico específico, ou seja, para os âmbitos em que a criatividade humana se fizer essencial, e;

11.3.3 conceber a estrutura de uma “Axiologia Artística”, pois, sem uma prospectiva verdadeiramente axial de ação artística, “Princípio de Equivalência” algum haverá de estabelecer-se entre a ciência da Arte e as demais ciências.

11.4 A Prospectiva, enquanto expediente geométrico-poético poderá satisfazer, como já propus, às necessidades delimitadas pelo “Princípio de Equivalência” (P.E.), no que concerne não apenas aos objetos diferentes que tenham os mesmos valores mensuráveis, mas, fundamentalmente, à **perfeição relacional** a ser estabelecida entre esses distintos objetos de valores equiparáveis, afinal, a Prospectiva é “filha” da Proporção, logo, termo mediador das diferenças.

11.5 Mas, haveremos de compreender a Prospectiva não só como código artístico de representação plástico-visual, mas, como agente mediador principal de comensurabilidade da “Refração da Personalidade Artística”.

11.6 Que essa “Refração” deva ser da “Personalidade Artística” parece-me claríssimo, pois, é refratando-a que espero libertá-la da cadeia que a autonomia da linguagem plástica veio transformar-se.



12

11.7 Desse xadrez, o artista haverá de emergir para ver adiante e profundamente, para fora e bem longinquamente; ainda que, do ponto de vista metodológico, deverei imergir nas regras e preceitos intrínsecos ao **Jogo de Xadrez**.

11.8 Do xadrez ao Jogo de Xadrez, da cadeia ao jogo de tabuleiro, a reconquista da “Personalidade Artística” é pretendida como termo de liberdade translúcida sobre o qual o pintor se projeta a fim de proporcionar a recuperação do significado profundo da **representação**.

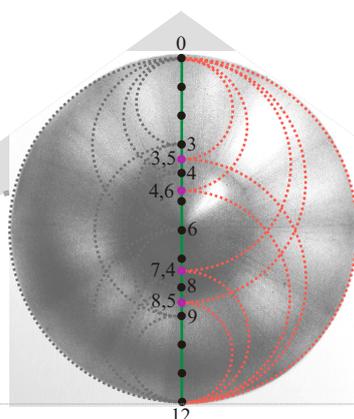
12.1

11.9 A gramática plástica, para a qual a representação sempre esteve vocacionada, foi outrora explicitada em virtude da busca original, e justificável, da parte de seus precursores, pelos seus valores espirituais intrínsecos, particularizou-se ao limite extremo, e, nos dias de hoje, não passa de auto-exibicionismo linguístico, restando esvaziada de seu sentido principal.

11.10 É, portanto, de se cogitar: sobre esse mesmo plano translúcido de projeção, agora num processo de reintegração dos estilhaços, poderia também o espectador vislumbrar, por estrito modo prospectivo, as mais prováveis alternativas que contribuíssem para a restauração de sua própria personalidade?

11.11 Por outro lado, bem sei que o Jogo de Xadrez também é uma linguagem, e, como tal, poderá tornar-se uma prisão. Se combinado com a apaixonante Prospectiva, então!, resultaria uma prisão de segurança máxima de fazer inveja a Alcatraz e ao Castelo d’If. E tautologia alguma lhes escaparia.

11.12 Que eu me desembarace do duplo risco procedendo como o prisioneiro liberto da caverna, que, de consequência em consequência, de projeção em projeção, descobriu um outro tipo de cadeia: o libertador encadeamento das causas que conduz à Causa.



12. Por que refratar não é desviar?

12.1 A Prospectiva preenche com todas as suas partes esse intervalo extremo: das mais cavernosas e obscuras consequências à Causa Suprema. Neste sentido, a Prospectiva é termo mediador.

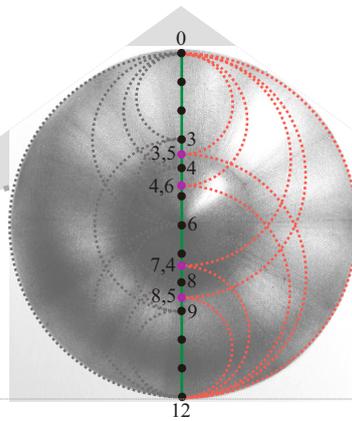
12.2 Entre o macro e o micro, temos, dentre tantos seres, o ser humano: sua individualidade, sua pessoalidade e sua personalidade. É oportuno esclarecer o significado do termo “Personalidade” utilizado no título do projeto.

12.3 Personalidade significa o longo processo de **aperfeiçoamento** e auto-realização da pessoa humana.

12.4 Que espécie de função social o artista pretende exercer se estiver enredado num emaranhado de opacas linguagens que turvam o discernimento dessas três dimensões fundantes do ser humano? Que espécie de postura e de distanciamento crítico manifestará se não distinguir em si mesmo em que **lugar** ele é indivíduo, **quando** ele é pessoa e **em quê** ele é personalidade?

12.5 Espero que prospectivar a “Refração da Personalidade Artística” permita recuperar a necessária transparência para uma visão intelectual do problema do homem contemporâneo, e que o artista, com domínio da plástica e da visualidade, muito poderá contribuir.

12.6 Por último, a “Refração”. Entre a “Prospectiva” e a “Personalidade Artística” há um hiato, há uma distância nítida: a primeira, codificou-se ao extremo; e a segunda, enclausurou-se na subjetividade de um intimismo sensível, porém, não menos preocupante, ou, por outro lado, submeteu-se à desconstrução, seja pelo materialismo linguístico, seja pelo excessivo conceitualismo criticista.



12.7 Não nego as manifestações artísticas que dessas vertentes todas brotaram. Ao contrário, elas existem e são rigorosamente válidas. O problema é que elas não estão vocacionadas para estabelecerem **modelos** paradigmáticos.

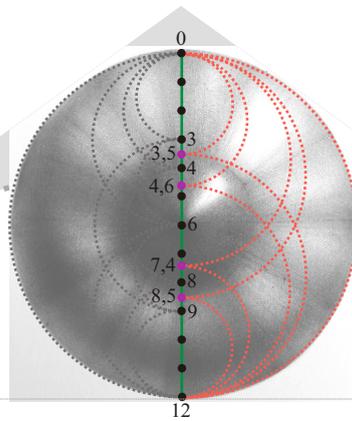
13.1

12.8 Ocorre que a defesa repetível da ruptura, dada a insistência, acaba por configurar um padrão, mas, regras, padrões, modelos e cânones são essencialmente **propositivos** pelo que manifestam deliberadamente com certa vontade de ordenar, e o padrão da ruptura não é compositivo, é destrutivo. É inorgânico. Desmembra e não corporifica.

12.9 Estou disposto a empreender meus esforços para a reintegração da personalidade artística. Propus anteriormente que esse processo deve ser operacionalizado pela prospectiva, todavia, não basta prospectivar a personalidade artística. É necessário refratá-la. Mudar-lhe a direção.

12.10 Em que sentido proponho essa refração? Num sentido aberto, dos possíveis acontecimentos que traspassam a vida humana, dotando-a de real significado: seja de natureza concreta, como o mundo, as pessoas, os objetos...; seja aqueles de natureza abstrata, como o sentido da existência, a morte, a dor, o sacrifício, a sabedoria...

12.11 A “Refração” pretendida é inspirada no fenômeno da refração da luz. Trata-se de uma apropriação poética da experiência científica do físico Isaac Newton, quando da decomposição do raio de luz solar através do prisma e a consequente geração das sete cores espectrais.



12.12 Conforme a interpretação poético-ficcional pretendida a partir do experimento newtoniano, proponho a chave de leitura:

12.12.1 Há uma unidade maior, a Luz Branca, exterior ao recinto fechado e escuro;
12.12.2 Que é selecionada, filtrada e reduzida a uma parte, um único raio, de luz branca;

12.12.3 Parte essa que, interceptada pelo prisma;

12.12.4 Refrata, divide e multiplica a parte de luz branca em outras luzes, de características distintas do raio inicial;

12.12.5 Sendo que, se essas luzes forem submetidas uma vez mais ao prisma, agora em posição invertida;

12.12.6 Elas resgatarão a unidade do raio de luz branca inicial.

12.12.7 Em síntese, tem-se a formulação respectiva:

A) Unidade;

B) unidade da Unidade;

C) interceptação da unidade;

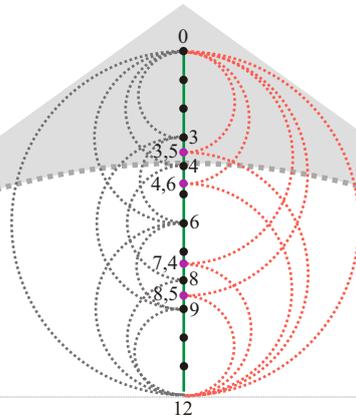
D) multiplicidade;

E) interceptação da multiplicidade, e;

F) restabelecimento da unidade.

12.12.8 Melhor: a unidade, desgarrada da Unidade, submetida ao devir da natureza, se divide em unidades menores que, compreendendo os ritmos do devir natural, restituem a sua própria unidade, e, vêm, a Unidade.

13.2

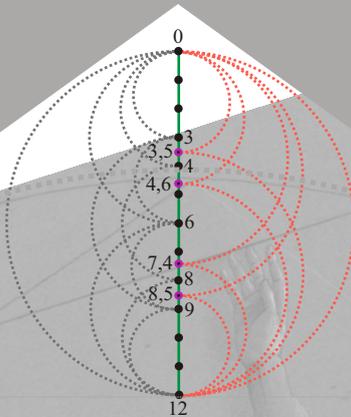


Autor: L. A. de Genaro

Título: *“Raiz Quadrada de 2 em Triangulações para Quarenta Partes”*

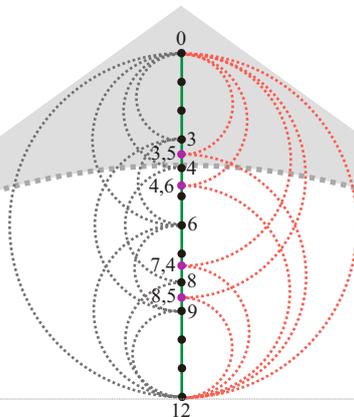
Técnica: Maquete Ficcional (detalhe)

(Pregos, Elásticos e Fios de Náilon sobre Compensado)



Canto III

$$\text{Prospectiva} = \frac{\text{Medida}}{\text{Ready-Made}}$$



1. A Prospectiva é uma relação entre a Medida e o *Ready-Made*.

1.1 Ou melhor: a Prospectiva é o quociente da Medida pelo *Ready-Made*.

1.2 Prospectiva é um procedimento geométrico de representação poético-visual.

1.3 O *Ready-Made* é o objeto **feito**, pronto, pré-fabricado.

1.4 A pré-feitura do objeto *Ready-Made* **depende** da Prospectiva.

1.5 De modo que a Medida é o produto do *Ready-Made* pela Prospectiva.

1.6 Marcel Duchamp foi o Prefeito do *Ready-Made*, e, depois que Piero della Francesca tratou da Prospectiva, deixou-a pronta.

1.7 Ou seja, se recebemos a Prospectiva de Piero **já feita**, a Prospectiva é um *Ready-Made*.

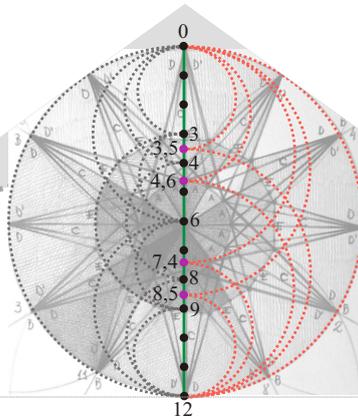
1.8 Claro que a superação deste problema dependia das deliberações de um **Prefeito**.

1.9 Acima de todos, Duchamp deixou pronto: deliberadamente, inverteu a Prospectiva da indústria!

1.10 Porque a indústria subverte a Poética da Prospectiva tornando-a um utilitário.

1.11 O *Ready-Made* da Prospectiva que Piero aprontou visava outra Utilidade: a relação forma-função do Pretório de Pilatos.

1.12 Duchamp sabia disso, e não inverteu a Prospectiva da Arte: ao contrário, chamou-nos a atenção para o fato de que a Prospectiva que a indústria necessita está no pólo oposto, sendo uma inversão àquela requerida pela Arte Poética.



2. A matéria é complexa: abordarei essa improvável dialética alternando as estrofes entre o *Ready-Made* e a Prospectiva. Quem sabe, encontrarei a Medida pelo caminho...

2.1 Fica, portanto, estabelecida a questão desde o início: a Fuga é a *Fonte*?

2.2 Se esta pergunta merecer resposta, não só a Fuga será a *Fonte*, como a *Fonte* será um manancial originário de todas as diretrizes que, da Fuga, nasceram.

2.2.1 E, para as quais, Fuga e *Fonte*, haveremos todos de retornar.

2.3 Dentre tantas interpretações possíveis, há de se reconhecer e **valorizar** os seguintes campos de interesse de Marcel Duchamp:

2.3.1 A decomposição estática fortalece a imobilidade típica da pintura tradicional;

2.3.2 O combate à fisicalidade fortalece a imaterialidade espiritual da representação;

2.3.3 Tanto o literário quanto o religioso são mentais;

2.3.4 Liberta-se do passado, mas, não sem antes libertar-se da poeira do presente, e;

2.3.5 A abordagem filosófica na pintura é potencializada pela literatura, verdadeira *Fonte* do intelecto artístico.

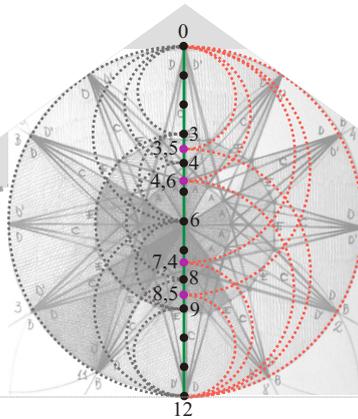
2.4 Eis o conceito da tradição pictórica ocidental: a capacidade do tempo na **imagem perdurar**.

2.4.1 O fato da natureza da imagem pictórica ser posta a nu num breve lapso à visão, não quer dizer que seja nem impeditiva e nem refratária ao tempo;

2.4.2 A Pintura cristaliza, compacta, condensa o tempo;

2.4.3 A pintura de Courbet é “física” porque corre atrás do tempo, tal qual Aquiles no paradoxo de Zeno.

2.5 A pintura física é só espaço, entregue à mercê do tempo, que lhe subjugua impiedosamente, reduzindo a imagem ao descritivismo experimental dos fenômenos.



2.6 Está claro: a imagem pintada não necessita reproduzir o tempo: inútil trabalho. Porém, a imagem necessita do tempo para encetá-lo com o espaço, e assim, desvirginar o *Tempo Perene*!

2.7 Aceitemos: a obra de Duchamp, no todo e na celebrada parte do *Ready-Made*, não nos arrebatava ao movimento. **Convida-nos a parar**, como faz a pintura literária e religiosa. É quieta. Aquieta o corpo, todavia, com agudeza, a mente inquieta.

2.8 A **questão altamente controversa** é que não somos instigados à admiração e ao deleite, e exatamente aqui o espírito crítico da estética moderna protesta e repudia a contestação duchampiana da pintura física.

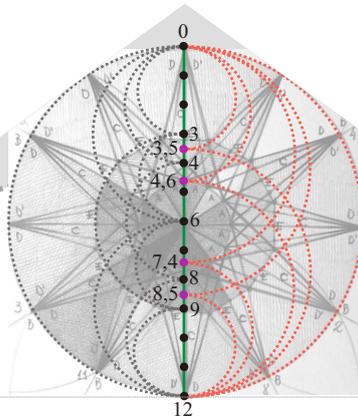
2.8.1 O artista-antiartista tem razão ao convidar-nos a parar diante de uma obra de arte não somente em nome do estético, do estilístico ou do gramatical, mas a favor do literário, do mental e do intelectual;

2.8.2 Na detenção do movimento corporal, na contenção da ação prática e na inércia escandalizante do *Ready-Made*, o espectador é convidado a recolocar sua alma em equilíbrio no intuito de refletir sobre todos os fatores que são dados para o questionamento da finalidade da arte e da ação artística.

2.9 Seria o “*retarde*” a detenção do movimento em nome do congelamento anestesiante dos sentidos e da inteligência?

2.9.1 Bem, reconheçamos:
isto não libertaria o pintor de sua inseparável burrice,
não é verdade?

3.1



2.10 Ou seria o “*retarde*” a favor daquela espécie de intuição reflexiva que perscruta a profundidade essencial, a quiddidade que está guardada em todas as coisas?

2.10.1 A idéia de um “*Tempo Perdurante*” conforma-se à noção do tempo cronológico?

2.10.2 Se o literário e o religioso são mentais o mental é compreendido na chave do sentimento ou do intelecto?

2.10.3 Qual dimensão humana faz o tempo perdurar mais: a corpórea-sensível, ou a mental-inteligível?

2.10.4 O “*retarde*” é uma operação da mente ou do corpo?

2.10.5 O literário é retificadamente mental, ou ele é apenas a crítica anti-mental e anti-espiritual, do mental?

3.2

2.11 Duchamp: um mestre da lógica poética.

2.11.1 Por que será que sua obra, num estupendo giro paradoxal, autoriza questões de cariz tão devedoras à terminologia tradicional, a ponto de se transformar até em genuíno artigo de fé?

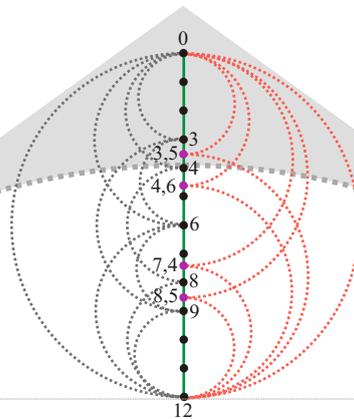
2.12 Coloquemos em relevo:

2.12.1 Ao mesmo tempo em que Duchamp afirma a necessidade de libertar-se do passado, exorta à libertação das influências do ambiente imediato, ou seja, do presente!;

2.12.2 É preciso libertar-se também das amarras do contexto histórico que encadeiam o ser humano, propõe Duchamp.

2.12.3 Por que será?

2.12.4 Eis uma pergunta que convém retardar.



3. Alternemos essas questões com a Prospectiva.

3.1 Antes de tudo, esclareço a distinção entre *Perspectiva* e *Prospectiva*:

3.1.1 Na *Perspectiva*, do ponto de vista etimológico, reconhece-se, por um lado, as propriedades da visão no sentido do ver, olhar, observar, espiar e perceber, com transparência, e; por outro lado, a potencialidade do intelecto no sentido do examinar, meditar, reconhecer, evidenciar e compreender com clareza.

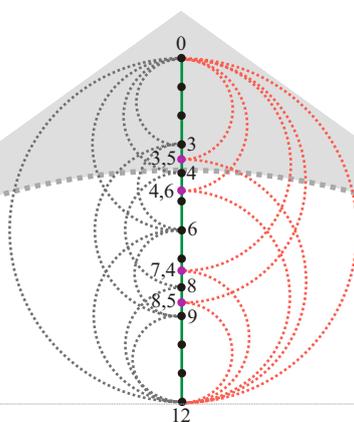
3.1.2 Na *Prospectiva*, tem-se, por um lado, as faculdades visuais concernentes aos lugares, às diferentes distâncias no sentido do olhar adiante, ao longe, de longe, do medir com a vista e do estar voltado para, e; por outro lado, a sua capacidade previdente no sentido do conhecimento de causa, daquele que prevê, que contempla a prosperidade das circunstâncias, que eleva a visão longínqua e que, enfim, profetiza.

3.2 O prefixo '*per-*' está para o que se realiza inteira e perfeitamente através de, ou, por meio de, por intermédio de, com o auxílio de algo como a visão.

3.2.1 Deduz-se que a "*Perspectiva*" está para a percepção, tanto da realidade como um todo quanto dos próprios fenômenos óptico-fisiológicos, assim como a perceptibilidade de todos esses dados somados está para a clareza da sua inteligibilidade.

3.3 Por outro lado, o prefixo '*pro-*' está para o que, num movimento para diante de si, se realiza em proporção, em conformidade ao que se vê, **ao que se tem defronte**.

3.3.1 Deduz-se que a "*Prospectiva*" está para a percepção daqueles dados, fenomênicos e ópticos, desde que subordinada às categorias de tempo e de lugar assim como a faculdade métrica decorrente da presença visiva dos mesmos está para a vocação em transcender ao próprio tempo e lugar graças à presciência do futuro, ou, à intercessão da providência em nosso intelecto.



3.4 A “*Perspectiva*” está para a dominância do sujeito assim como a “*Prospectiva*” está para a dominância do objeto.

3.5 Todavia, reverberam internamente em suas partes as dimensões subjetiva e objetiva, antes no todo presentes.

3.6 Do ponto de vista “*Perspectivo*”, temos:

3.6.1 Visão: dimensão sensitivo-material (binômio Sujeito-sujeito, flanco experimental), e;

3.6.2 Meditação: dimensão mental-principlial (binômio Sujeito-objeto, flanco hierárquico).

3.7 Do **ponto de vista** “*Prospectivo*”, temos:

3.7.1 Medição: dimensão quantitativo-perceptiva (binômio Objeto-sujeito, flanco experimental);

3.7.2 Conveniência: dimensão qualitativo-intelectual (binômio Objeto-objeto, flanco hierárquico).

3.8 Qual o sentido da afirmação das linhas que **partem do objeto** e dirigem-se ao olho?

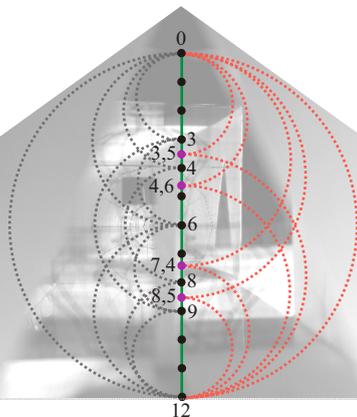
3.9 Para Piero, a Pintura constitui-se de três partes principais: ‘*Desenho*’, ‘*Medida*’ e ‘*Cor*’.

3.10 Desenho são os perfis e contornos contidos no objeto.

3.11 Medida é a colocação proporcional desses perfis e contornos em seus lugares.

3.12 Por colorir, ele compreende como nas coisas se demonstram: claras e escuras, conforme as luzes lhes fizerem variar.

4.1



4. Retornemos ao “retarde” que o *Ready-Made* promoveu ao convidar-nos à libertação das influências do ambiente imediato, ou seja, o presente.

4.1 Não seria o “retarde” um prenúncio desse desligamento do ambiente imediato?
4.1.1 Pois, o que retarda, atrasa, não adere ao fluxo contínuo e ininterrupto do tempo.

4.2 Não seria o “retarde” muito mais que mero atraso e freio temporal, uma suspensão nesse mesmo tempo, a devida retenção do efêmero a filtrar seletivamente os dados circunstanciais que deverão ser dados em essência?

4.3 Não seria o “retarde” o necessário atraso para se **evitar a cilada** de “*apostar corrida contra o relógio?*”, qual seja, o relógio do contexto modernista que cercava o Dadá de Duchamp?

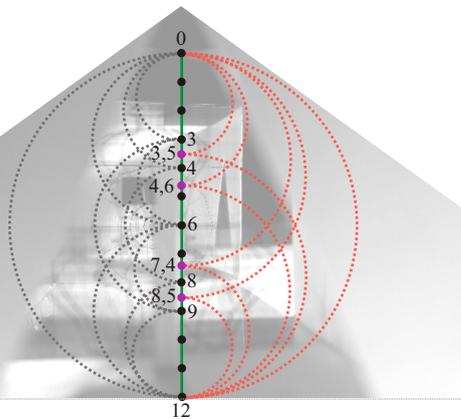
4.4 Se não estamos atrasados, todavia, se estamos sempre **alertas em “retarde”**, seria, cada momento presente, um momento de potencial presença de espírito?

4.5 Por outro lado, se estamos atrasados em “retarde”, correndo contra a tartaruga do tempo, ou a favor dela, podemos nos permitir deixar o presente passar, e assim, perdê-lo?

4.5.1 Porque, nada como um dia após o outro para resgatarmos o *tempo perdurante* que para trás ficou.

4.6 Não seria o “retarde” a forma de fazer o uriano presente modernista, que anseia pelo novo fecundar tanto quanto recusa sua própria criação, libertar as novidades que à Terra acorrentou?

4.7 Não seria o “retarde” a **recriação jupiteriana** do presente modernista saturnino, castrador do pai uriano e dubitante dos frutos que gerou, enfim vomitar os filhos que devorou?



4.8 Há em Duchamp um raciocínio escalonado, tipicamente **hierárquico-enxadrístico**, em nada anárquico.

4.8.1 Duchamp não fala em romper, mas em “evitar” ser influenciado;

4.8.2 Duchamp não fala em romper, mas em “afastar-se” dos lugares-comuns, e;

4.8.3 Duchamp não fala em romper, mas em “libertar-se”.

5.1

4.9 Consideremos a opção intelectual pela ruptura ser verdadeira, pergunto:

4.9.1 De qual passado fala Duchamp?;

4.9.2 De todo o passado?;

4.9.3 Do passado ancestral?;

4.9.4 Do passado antigo?;

4.9.5 Ou, ao contrário, de um determinado passado, bem recente, modelito séc. XIX?

4.10 Portanto, “atrasemo-nos” para o passado!

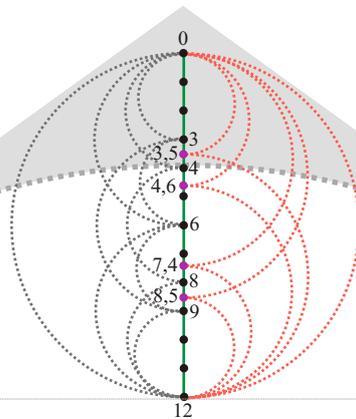
4.10.1 Passado que hoje acabou de passar, porque enquanto o passado era presente, nós nos acorrentamos a ele de tal modo, que fomos pela História devorados!;

4.10.2 Vomitemo-nos desse presente que tanto se ensoberbece de conceder-nos liberdade, mas que, no fundo, nos subjuga, e impede, implodindo, sorrateiro, o verdadeiro presente que é nossa presença de espírito!;

4.10.3 Brademos o último “Viva!” à saturnina História, atriz principal desse pré-fabricado documentário a que nós mesmos nos reduzimos.

4.11 Se não for pela expulsão bucal do suco gástrico que estamos fazendo de nós mesmos ao permitirmos nos aprisionar ao presente histórico, se não nos expurgarmos dessa poderosa mescla de forças uraniano-saturninas, o que será de nós?

4.12 Marcel Duchamp,
seria esse Júpiter da contemporaneidade?



5. Avancemos retrocedendo à Prospectiva, quando respondia à questão das linhas que partem do objeto e dirigem-se ao olho.

5.1 Sintetizemos algumas noções centrais para Piero della Francesca:

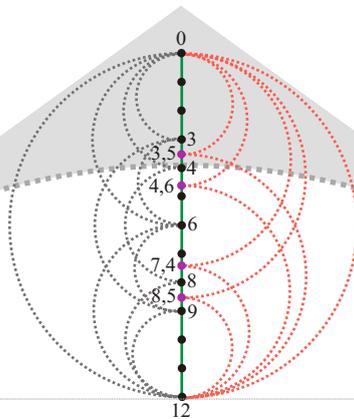
- 5.1.1** Papel mediador do preceito “*Commensuratio*” dentre as três partes da Pintura;
- 5.1.2** Caráter objetivo e demonstrativo do ‘*Desenho*’;
- 5.1.3** Definição de ‘*Medida*’ como proporção do ‘*Desenho*’;
- 5.1.4** ‘*Medida*’ como o objeto central do seu tratado;
- 5.1.5** Cinco partes da ‘*Medida*’ ou, ‘*Prospectiva*’, e;
- 5.1.6** Identidade preceptiva entre ‘*Medida*’ - Proporção - ‘*Prospectiva*’.

5.2 Por sua vez, a ‘*Prospectiva*’ constitui-se de cinco partes:

- 5.2.1** O ver, isto é, o olho;
- 5.2.2** A forma da coisa vista;
- 5.2.3** A distância do olho à coisa vista;
- 5.2.4** As linhas que partem da extremidade da coisa e dirigem-se ao olho, e;
- 5.2.5** O termo que está entre o olho e a coisa vista, onde se pretende dispor as coisas.

5.3 Reflitamos:

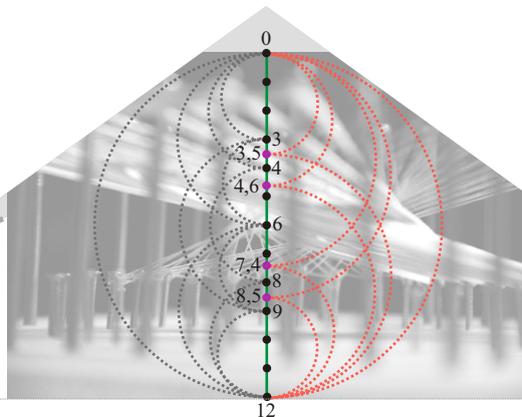
- 5.3.1** Das cinco partes da ‘*Prospectiva*’, três dependem da óptica;
- 5.3.2** A quarta parte, não obstante a vocação óptica, trata das linhas ou raios que relacionam o objeto visto e o olho, implicando o cone visual;
- 5.3.3** E estabelece o sentido desses raios: partem do objeto em direção ao olho, e não do olho em direção ao objeto, repondo a pirâmide visual, e;
- 5.3.4** O termo onde se pretende dispor com prospectiva o desenho das coisas vistas está entre o olho e a coisa vista.



5.4 Segue que:

- 5.4.1 Interceptando a visão e o objeto, o termo, antes de tudo, a pressupõe;
- 5.4.2 Interceptando o objeto e a visão, o termo torna presente a representação do objeto;
- 5.4.3 Se o termo está a uma distância razoável do olho tanto quanto o olho em relação à coisa vista, é o próprio termo uma realidade visível;
- 5.4.4 Ora, se o termo está a interceptar os raios do cone visual que partem do objeto ao olho, é o termo, para além de uma realidade visível, ao mesmo tempo, a concretude pictórica de uma possibilidade translúcida!
- 5.5 Logo, a definição da *'Prospectiva'* como *'Medida'* resulta da ação de cada uma de suas partes, tomadas entre si, umas sobre as outras.
- 5.6 Filha da *'Medida'*, a *'Prospectiva'* harmoniza um sistema de vistas que pretende dar conta da rotatória volumétrica do objeto visto.
- 5.7 Depois destas considerações, devemos aceitar a *'Prospectiva'* como **objetivação do subjetivo?**
- 5.8 Pelo prisma hodierno, sim, pois, estamos **cercados** de objetos industriais por toda parte.
- 5.9 Aceitemos: onde houver um objeto industrial, haverá um *Ready-Made* em ato, não em potência.
- 5.10 Era desta problemática que tratava a “piada” duchampiana?
- 5.11 Porém, eram esses os objetos vistos por Piero?
- 5.12 *'Retardemos'* a visão do objeto industrial, e veremos a objetivação do subjetivo!
- 5.12.1 O *'Designer'* é o sujeito dessa objetivação?
- 5.12.2 O *'Designer'* usa a *'Perspectiva'* para conceber *já prontos* seriais?
- 5.12.3 Entretanto, o que dizer de uma Arte Poética pré-fabricada?
- 5.12.4 E Piero: lança mão da *'Prospectiva'* para designar tabernáculos?
- 5.12.5 E Duchamp: teria visto a carência poética de sujeitos sem nenhuma vocação para o Objeto dos objetos?

6.1



6. Para Duchamp, esse Júpiter da contemporaneidade, o *Dada* foi uma atitude metafísico-niilista.

6.1 Essa atitude deverá ser dividida por uma necessária, e cavalgar dose, de perspectiva filosófica aplicada à pintura.

6.2 Duchamp reclamava de seus contemporâneos no tocante ao excesso de preocupação com os aspectos físicos da pintura, e que eles se limitavam a ser contra ou a favor de Cézanne.

6.3 Tinha necessidade de um debate verdadeiramente inteligente sobre o assunto, e, em sã consciência, quem haverá de concordar que ser simploriamente a favor ou contra Cézanne é suficiente para compreender os desdobramentos futuros a que a pintura, a partir do “Mestre de Aix”, **se refrataria**?

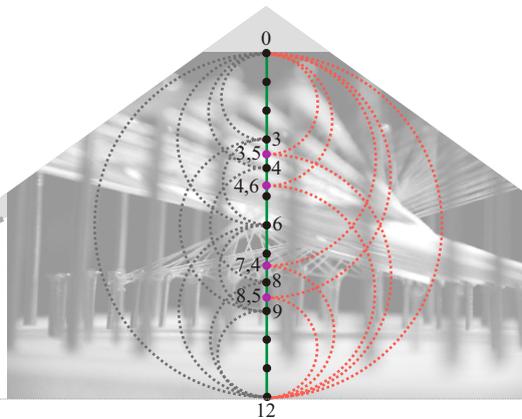
6.4 Como justificar, de maneira inteligente, uma postura tão pobrememente dualista para discutir a perspectiva pictórica aberta por Cézanne e relacioná-la com temas tão estimulantes quanto a geometria não-euclidiana, a quarta dimensão e o princípio da incerteza, a não ser pelo viés de uma, permitam-me dizer, ***“Filosofia da Pintura”***?

6.5 Mergulhar nesse campo, é correr sérios riscos, e o principal deles é “matar” o artista plástico, o genético pintor que há em mim.

6.5.1 Mas, existe outra alternativa se desejo extrair verdade pictórica duradoura?

6.6 Ora, ora, Genaro, deixe de leitura neoplatônica de botequim, pois, você sabe muito bem que o neoplatonismo foi toda uma outra coisa, bem distinta da ideia do pintor sem mãos.

6.7 De modo que, hoje em dia, há plena condição para uma ***“Filosofia da Pintura”***, **Pin-ta-da!**



6.8 Que tipo de **literatura** poderá constituir *Fonte* genuína do intelecto artístico, a fortificar o resultado proporcionado pela atitude metafísico-niilista dividida pela necessidade de perspectiva filosófica na pintura?

6.8.1 Queira Deus!, o pintor ser resgatado de sua ensimesmada burrice.

6.8.2 Porém, que não venha com pseudo-inteligência racionalista...

6.9 Poderia ser uma leitura compreendida na chave do “Princípio de Equivalência” horaciano do *‘ut pictura poesis’*?

6.9.1 Ou, que confirmasse a recomendação albertiana de que o pintor deveria acercar-se da boa companhia de poetas e oradores para suas composições?

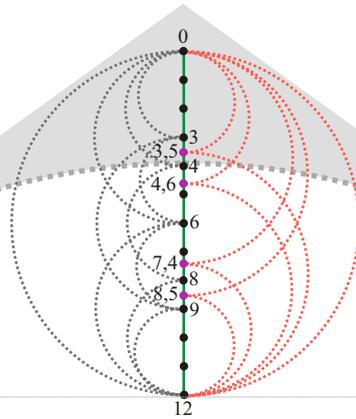
6.9.2 Afinal, a força da *‘inventio’* é tal que agrada mesmo sem pintura.

6.10 Portanto, a recusa duchampiana de não deixar-se influenciar por outros pintores a favor dos escritores poderia ser entendida na chave do endosso ao renascentista Alberti?

6.11 De ponta cabeça!: e o que dizer da possibilidade inversa?
Ou seja, de Alberti profeticamente antecipar Duchamp, uma vez que, mesmo sem a pintura, é na invenção que reside a força das artes: poética, pictórica e retórica.

6.12 Ou ainda: iria eu mais fundo se recordasse que a mais confusa pintura aristotélica, plena de belas cores, mais não nos agradaria se apenas esboçasse em branco uma figura?

7.1



7. “De Prospectiva Pingendi” é o título do tratado escrito por Piero.

7.1 Significa: “Sobre a Prospectiva na Pintura”, ou “Da Prospectiva no Pintar”, ou, mais simplesmente, “Prospectiva na Pintura”.

7.2 Refere-se a dois objetos distintos, que deverão, no momento sucessivo, ser postos em relação.

8

7.3 Diz respeito à possibilidade de atualização de uma **substância** (a Pintura, ou, o Pintar) que declina mediante a ação de uma **unidade substancial**, a ‘Prospectiva’, objeto central do tratado.

7.4 Represento **geometricamente** essa relação entre substâncias:

7.4.1 Papel mediador da ‘*commensuratio*’;



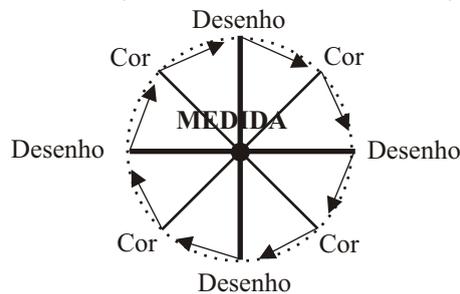
7.4.2 Caráter determinador da ‘Medida’ como proporção do ‘Desenho’;

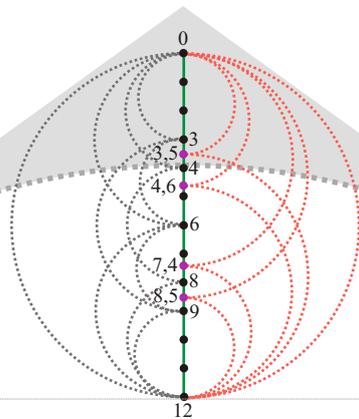


7.4.3 ‘Medida’ como o objeto central do tratado;



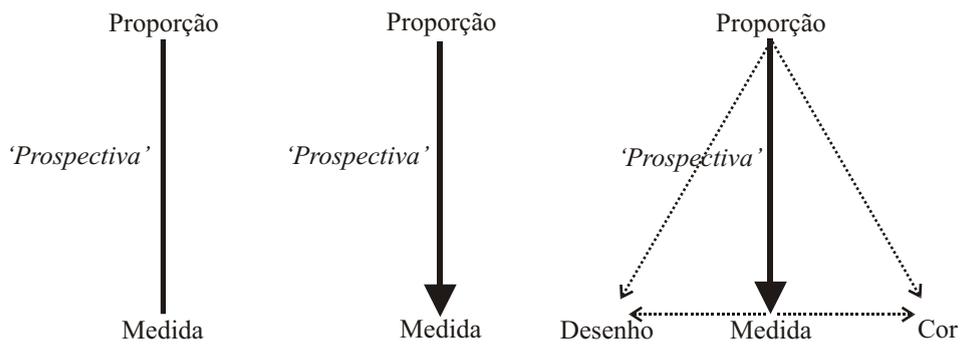
7.4.4 Este último, de forma mais dinâmica, pode ser:





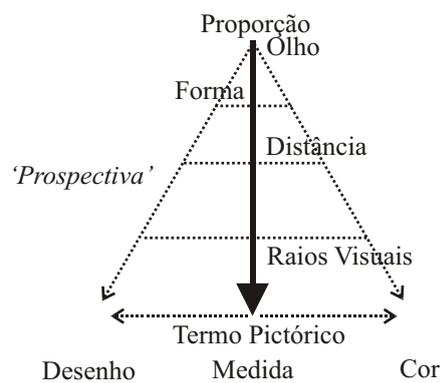
7.5 Já, para a representação dos tópicos abaixo, resultariam do incidir perpendicular sobre a parte *'Medida'* dos seus atributos cada vez menos circunstanciais, logo, qualitativamente mais, e mais, essenciais:

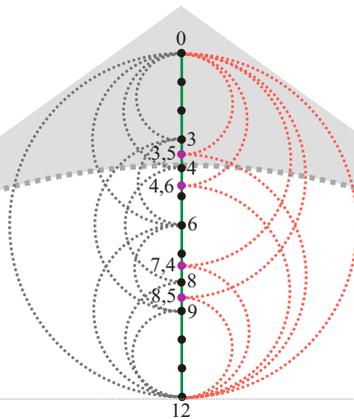
7.5.1 Identidade *'Medida'* - Proporção - *'Prospectiva'*;



8.1

7.5.2 E, enfim, as partes da *'Prospectiva'*:





7.6 Portanto, do título “*De Prospectiva Pingendi*” é dedutível: “Olho \Rightarrow Forma \Rightarrow Distância \Rightarrow Raios Visuais \Rightarrow Termo Pictórico” constituem planos descendentes, regulados pelo vértice da ‘Proporção’, esta que, sob o ponto de vista horizontal, revela-se como ‘*Medida*’.

7.7 A ‘*Medida*’, por sua vez, é **determinante** do ‘Desenho’, e, por que não?, considerando-se Piero fundamentalmente um pintor, também seria a ‘*Medida*’ determinante do ‘Colorir’.

7.8 Logo, se a possibilidade de atualização da substância ‘Pintura’ depende da sua capacidade declinante mediante a ação da unidade substancial da ‘Proporção’, da qual a ‘*Prospectiva*’ é nobre parte, então, para obtermos a premissa conclusiva, basta simplesmente **cruzarmos** as representações dos tópicos 7.4.4 e 7.5.2.

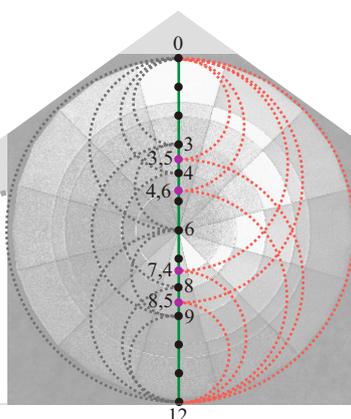
7.9 Então, temos o confronto recíproco da base circular com a face frontal triangular: ora, ora, ora... O Cone é a premissa conclusiva!

7.10 Estamos, portanto, muito próximos da célebre recomendação de Cézanne: ver a natureza através do Cilindro, da Esfera e do Cone.

7.11 No entanto, o que será que os contemporâneos de Duchamp, que eram apenas contra ou a favor de Cézanne pensavam disso?

7.12 Teriam eles percebido a profunda conexão da concepção cézanneana do espaço pictórico em absoluta consonância à noção da ‘*Prospectiva*’, de acordo com seu significado original tal qual concebida por Piero della Francesca e seus contemporâneos?

8.2



**8. Retornemos ao *Ready-Made*:
Quando o artista escolhe, ele inventa sem pintura?**

8.1 E, quando escolhe, ele esboça em branco uma figura?

8.2 O objeto utilitário desaparece sob um título tanto quanto a pintura é obliterada pela invenção?

8.3 O objeto utilitário desaparece sob um título tanto quanto a figura em branco **suprime-se** no branco fundo?

8.4 A meta da **invenção** é criar um pensamento?

8.5 O esboçar da figura em branco é criação de pensamento por excelência?

8.6 A consciência impõe, para estas seis perguntas, a concordância de que temos seis respostas, cabal e afirmativamente, positivas.

8.7 Logo, é **admissível** concluirmos que:

8.7.1 Há “algo” para muito além da tripla e propalada operação do *Ready-Made* como:

8.7.1.1 Deslocamento do objeto utilitário,

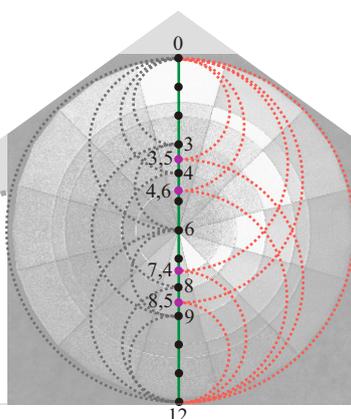
8.7.1.2 Assinatura,

8.7.1.3 Exposição em local institucional de arte, e;

8.7.2 Esse “algo”, são dois conceitos:

8.7.2.1 A invenção prescinde da pintura, e;

8.7.2.2 O mito é uma figura em branco.



8.8 A paternidade albertiano-aristotélica dessa **filiação conceitual** agradece a platonizante recordação tópica.

8.9 Se isto é ao menos aceitável, tanto quanto a mim parece indubitavelmente cristalino, outras duas conclusões derivam das anteriores:

8.9.1 A insistência na tripla operação, “deslocamento-assinatura-exposição” coincide com os títulos descritivistas dos *‘Ready-Mades’*, tendendo a afirmar a materialidade do utilitário, e;

8.9.2 Por outro lado, a abertura para os conceitos de matrizes albertiana e aristotélica, invenção e mito, remeterá ao significado genuinamente poético evocado pelo *‘Ready-Made’*.

8.10 Por conseguinte, mais outras duas conclusões são decorrentes:

8.10.1 De **8.9.1**, segue que a ênfase na presentificação objetual do *‘Ready-Made’*, na verdade, significa o rebaixamento da operação poético-conceitual de Duchamp, e;

8.10.2 De **8.9.2**, segue que a ênfase na titulação original das obras confirma a representação, o símbolo, o pensamento e a lógica, todos intrínsecos a essa operação poética.

8.11 Portanto, a partir do encadeamento gradativo das seis conclusões relacionadas acima, creio que será possível resolver a tensão constitutiva do *‘Ready-Made’* mais controverso e da “obra de arte” menos obra que mais escândalo causou: a *“Fonte”*.

8.12 A obra inteira é um teorema!:

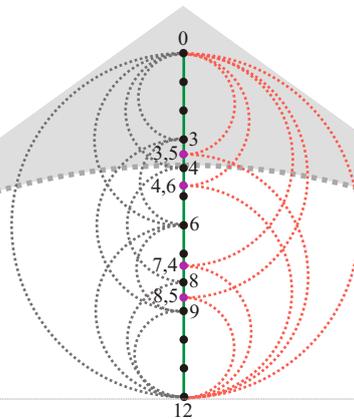
8.12.1 Será possível estabelecer um outro patamar para solucionar o conflito do *‘Ready-Made’* fora de contexto, assinado e batizado *“Fonte”*.

8.12.1.1 Deveremos dar credibilidade aos anseios metafísicos de Duchamp;

8.12.1.2 Intensificar a autoridade poética de Duchamp em conformidade à tratadística artístico-literária, e;

8.12.1.3 Outorgar confiabilidade a Marcel Duchamp, de maneira profunda e séria, como o *Enxadrista da Arte*.

9.1



9. Que neste Canto soe o Princípio de Equivalência do Cálculo Integral da Imagem Pintada!

9.1 A “*Prospectiva Pintada*” representa a finitude da manifestação ‘*Prospectiva*’ sobre a superfície pictórica, designa o limite da atividade descendente da ‘*Prospectiva*’, marca o termo da passividade flexional da pintura e, atualizado esse movimento principal, inaugura-se a reviravolta ascensional que complementa o ciclo integral.

10

9.2 Ocorre que, em virtude dos objetos tratados tanto pela ‘*Pintura*’ quanto pela ‘*Prospectiva*’ pertencerem ao reino dos seres manifestos, logo, no âmbito de uma oposição relativa de seus termos, percebemos que, no próprio seio desse antagonismo, existe uma opositividade necessária.

9.3 De modo que:

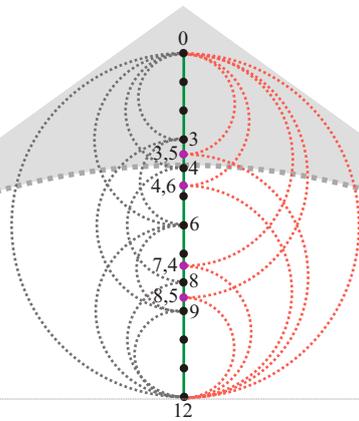
9.3.1 Se, no princípio, dissera a respeito da **atualização descendente** da ‘*Prospectiva*’ na ‘*Pintura*’;

9.3.2 Se, depois, dizia dos cinco planos por meio dos quais a ‘*Proporção*’ incidia sobre a ‘*Medida*’, ou seja, o universo mensurável, e;

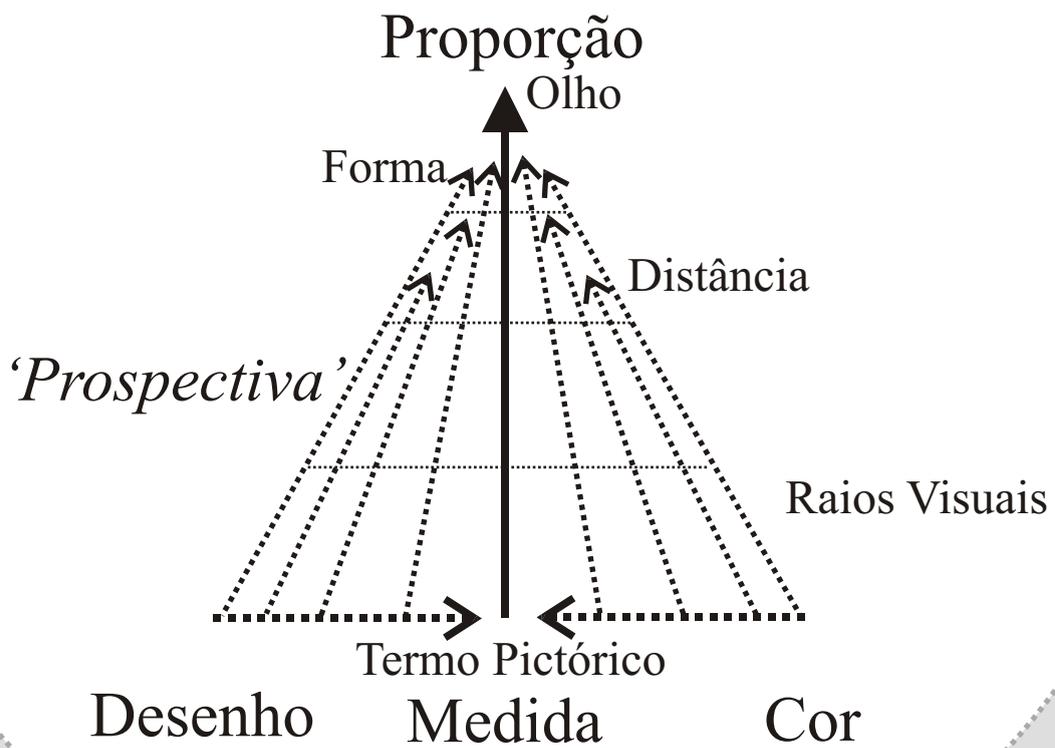
9.3.3 Se, em seguida, terminar de pintar o quadro equivale dizer que o tempo do pintar a ‘*Prospectiva*’ passou...

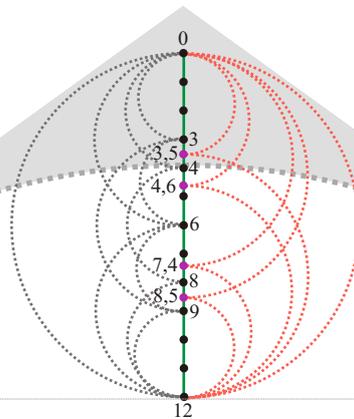
9.4 Então, a partir deste momento, isto é, **presentificada** a ‘*Prospectiva*’ **na** ‘*Pintura*’, devo dizer que a unidade substancial da ação pictórica recai, agora, sobre a própria ‘*Pintura*’, e não mais sobre a ‘*Prospectiva*’.

9.5 Assim, a ‘*Prospectiva Pintada*’ implicará o movimento ascendente de todos os conteúdos compostos na ‘*Pintura*’.



9.6 Vejamos:





9.7 Se essa ascese era evidente para Piero della Francesca, para nós, **modernos até a medula**, chega a ser compreensível, mas, não menos inquietante, que essa convergência não seja tão evidente assim.

9.8 Como a alma moderna é dubitante e racionalista, de fato, é muito tentador que no curso dos acontecimentos desse movimento **‘para cima’** ela encontre fugaz regozijo nos inúmeros movimentos **‘para o lado’** senão, desastrosamente, naqueles movimentos que até podem convergir, porém, **‘para baixo’**.

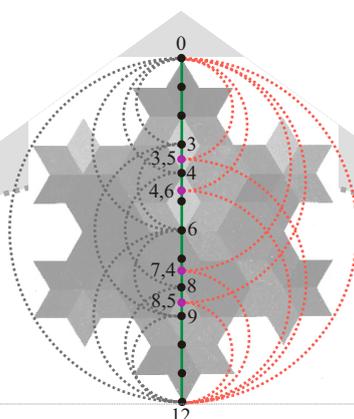
9.9 Logo, a tarefa que se impõe a quem deseja realizar essa subida é o exame crítico dos símbolos modernos que têm sido atrelados à *‘Prospectiva’*, e que mais a turvam que a tornam translúcida.

9.10 Para compreendermos o significado simbólico original da *‘Prospectiva’* renascentista, é preciso extrapolar as ideias defensoras das negações da matéria pictórica, da subjetividade construtora do objeto cognoscível e da desconfiança racionalista.

9.11 É preciso transpor a desconfiança racionalista, que ora explicita-se pelo estado de dúvida permanente, ora pela relativização e a impossibilidade metafísica.

9.12 Afinal, somos nós os impregnados de Ceticismo e Criticismo, não Piero.

10.2



10. Para satisfazer aos requisitos de 8.12.1.1, 8.12.1.2 e 8.12.1.3, será necessário compreender o que seguirá neste mudo Canto:

10.1 É muito provável que Marcel Duchamp estivesse a reinventar o típico “Teorema de Pitágoras”, estruturante da retangular triangularidade que distinguiu a concepção artística desde remotos tempos:

10.1.1 Vértice “A” = Plano da Realidade Ideal do Objeto;

10.1.2 Vértice “B” = Plano da Realidade Concreta do Objeto, e;

10.1.3 Vértice “C” = Plano do Arco Observacional, Criacional e Interpretativo do Sujeito, seja ele Artista ou Espectador.

10.2 Onde $AB = c$ (Cateto Vertical); $BC = a$ (Cateto Horizontal), e; $AC = b$ (Hipotenusa).

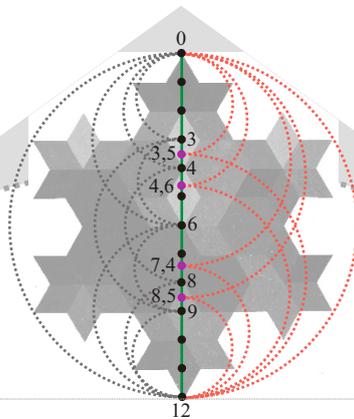
10.3 Daí a formulação: $\text{FONTE}^2 = \text{Urinol}^2 + \text{Interpretação}^2$.

10.4 Isto é, a potência poética da “Fonte” é **equivalente** à soma da potencialização do urinol com a potenciação da análise interpretativa.

10.5 É imprescindível que *vejamos* a “Fonte” como fonte poética, em todo o seu caráter simbólico, representacional, metafórico e metafísico.

10.5.1 É elementar que *vejamos* a potencialidade objetual do urinol como uma força, sim, no entanto, completamente subserviente à “Fonte”, e;

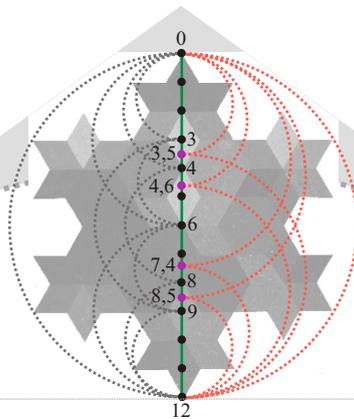
10.5.2 É crucial que *vejamos* a potência desta leitura interpretativa, acurada ao extremo, obediente e impregnada pelo possível poético do qual falava o velho e bom Aristóteles.



- 10.6** Caso não *vejamos*, vejamos o inesperado fenômeno que acontece:
10.6.1 Não reconhecer o caráter simbólico-metafísico-representacional da “*Fonte*” é ignorar por completo a matriz conceitual de Marcel Duchamp.
10.6.1.1 Isto não seria admissível entre os seus mais ardorosos seguidores;
10.6.1.2 Mas, essa ignorância é admissível entre os detratores, que nele *vêem* um piadista de mau gosto;
10.6.1.3 Logo, seguidores e detratores aqui dão-se as mãos e concordam quando evitam, sistemática ou ignorantemente, o caráter FONTE da “*Fonte*”!

11.1

- 10.6.2** Não reconhecer a função objetual e elemental do urinol como subordinada da “*Fonte*” significa não perceber o papel apetrechal do apetrecho urinol na mecânica poética operada, em ‘*retarde*’, por Marcel Duchamp.
10.6.2.1 Isto também não seria admissível entre seus admiradores mais fervorosos;
10.6.2.2 Mas, essa falta de perceptibilidade é frequente, e é de se esperar, dentre seus críticos caçadores;
10.6.2.3 Logo, admiradores e caçadores aqui se abraçam e concordam quando não *vêem* o caráter apetrechal-Urinol, do urinol!
10.6.3 Não reconhecer a possibilidade de uma leitura interpretativa desinflacionada de paixão e mais calibrada pela certeza, pelo acuro, pela obediência e pela seriedade da “*Fonte*” implica, no mínimo, não dar-se conta, e, no máximo, a própria cegueira perante a coerência extrema da concisa obra de Marcel Duchamp.
10.6.3.1 Isto igualmente não seria admissível entre seus fidelíssimos defensores;
10.6.3.2 Mas, essa descrença de seriedade é a mola propulsora para embasar as acusações feitas pela “promotoria estética” mais moralista de plantão;
10.6.3.3 Logo, fiéis e infiéis cantam o mesmo hino de anti-louvor quando, polífonos, desacreditam, duvidam e desconstroem a severa e sutilíssima lógica que preside as ações do prógono-antagonista!



10.7 Assim, as **oposições se atraem** de tão enraizado modo quanto mais tentam contradizer-se.

10.7.1 Dá para acreditar que, passados 100 anos da “*Fonte*”, tenhamos substituído os empobrecedores debates dualistas entre os favoráveis e os contrários a Cézanne por outro dualismo, quem sabe ainda mais acirrado, entre os seguidores de Duchamp e os acusadores de Marcel?

11.2

10.8 Sabemos que o confronto aberto pelo dualismo tem lá a vantagem de instaurar a contraditoriedade onde anteriormente havia um só e **monolítico discurso reinante**, entretanto, é de se ressaltar que ele somente estabelece a tensão motivadora inicial.

10.8.1 O verdadeiro debate depende do mútuo e razoável entendimento das partes contrárias, subordina-se à vontade de compreensão recíproca da lógica deflagrada pelos adversários, e o desejo de alcançar o ponto de equilíbrio dinâmico que garante a soberania do Conceito, cuja vigência deveria ser válida para ambas as partes.

10.8.2 Então, sejamos capazes de atingir a mediação superior no seio desse dualismo, e *vejamos! Vejamos urinol*, mas pensemos “*Fonte*”.

10.9 Por intermédio da *visão* interior do Intelecto, interpretemos “*Fonte*”, mas, percebamos urinol.

10.9.1 Permitamos nossas mentes deliberarem por um certo tempo esse só aparente curto-circuito psíquico.

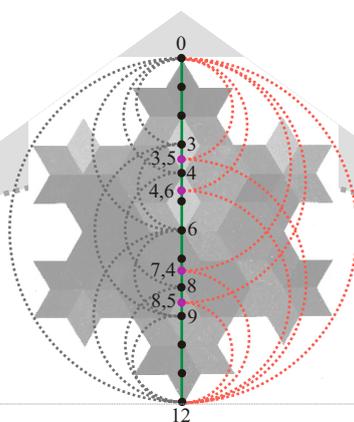
10.9.2 Advirto que não adianta *ver* urinol e pensar urinol.

10.9.3 E não adianta *ver* fonte e projetar fonte.

10.9.4 A relação não é de 1:1.

10.9.5 E não é dessa fonte tão concreta quanto um urinol que Duchamp pretende que reflitamos.

10.9.6 Pois, a FONTE da “*Fonte*”, obviamente, é outra!



10.10 É totalmente infértil relacionar-se com a “*Fonte*” como se a obra fosse única e exclusivamente um urinol, pois, assim, ela seria “*Urinol*”, ou, “*Sem Título*”, ou “*Composição em Rotundidade nº 7*”, ou “*Improviso Porcelanal XVII*”.

10.10.1 Portanto, não adianta manter uma relação apenas no plano do Cateto Horizontal.

10.10.2 Recordemos: Marcel Duchamp nos repropõe um típico “Teorema de Pitágoras”, e, ao fazê-lo, se alinha na companhia de todas as excelsas, e raras, composições artísticas que se aventuraram à pintura-teorema ou à escultura-teorema.

11.3

10.11 Quando digo que é infértil *ver* a “*Fonte*” como urinol, quero dizer que é um modo de pensar uraniano.

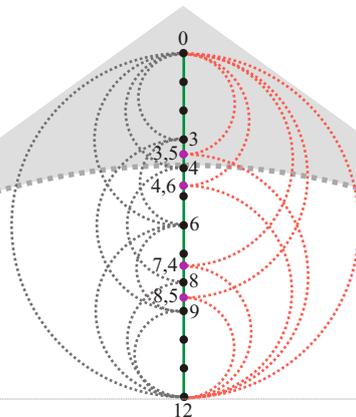
10.11.1 Ou seja, que cria os pensamentos, e, bem ao sabor da modernidade ocidental, que rompeu seus liames mais profundos com sua própria tradição, com grande abundância verbal, todavia, os acorrenta à Terra: são pensamentos fadados ao abandono.

10.12 Pode ser também um modo de pensar saturnino, tipicamente limitador, racionalista-criticista, devorador dos “filhos-pensamento” que gera.

10.12.1 Pois, acovardado pelo temor de ser devorado pelo ato de pensar verdades profundas, o pensamento saturnino os devora antes deles adquirirem a real vocação transcendental.

10.12.2 Todos os dois são modos de pensamento anti-conceptual.

10.12.3 Logo, anti-duchampianos.



11. O conceito “*Prospectiva Pintada*” deve ser compreendido no sentido de uma problematização dos significados visuais e simbólicos que efetivamente encontram-se manifestos na obra de Piero della Francesca.

11.1 E que orientam-se sob a forma de convergência ascética, logo, em nada assemelhando-se à objetivação do subjetivo.

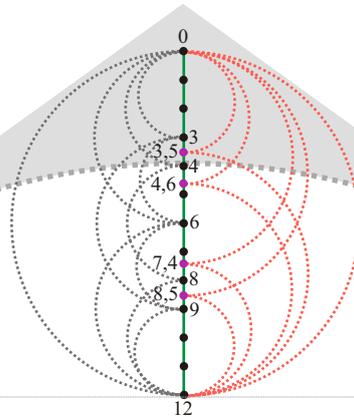
11.2 O desenvolvimento do conceito “*Prospectiva Pintada*” segundo as categorias metodológicas de natureza visual, poética e lógico-ontológica defendidas no presente projeto, poderá favorecer para colocar em xeque alguns lugares-comuns da historiografia recente, rediscutindo determinados aspectos.

11.3 Até que ponto a realização artístico-geométrica da “*perspectiva artificialis*” pode estar inserida no processo óptico-matemático euclidiano e o quanto desta diferencia-se **ocasionalmente**?

11.4 Até que ponto a superfície pictórica está para a **esfericidade do olhar** de modo semelhante ao problema da quadratura do círculo?

11.5 Por conseguinte, a relação entre o cone visual e a pirâmide visual deverá ser inversamente proporcional, pois, do ponto de vista pictórico, esta contém aquele.

12



11.6 Se isto for possível, emerge uma disposição natural para refutar:

11.6.1 A concepção “*Prospectiva*” como uma abstração sistemática, formuladora de um espaço homogêneo, contínuo e infinito;

11.6.2 O vínculo unilateral entre a percepção do espaço diferenciado, descontínuo e finito com a impressão visual subjetiva dos objetos, e;

11.6.3 O reducionismo da “*Prospectiva*” como símbolo do racionalismo criticista, logo, da objetivação do subjetivo.

12.1

11.7 Eis a revelação de quem é o real sujeito dotado dessa estrutura psicofisiológica: **o cético!**

11.8 Por que a representação cartesiana é uma **usurpação** da representação artística?

11.9 Por que o constructo kantiano do objeto é uma inapropriação da construção poética?

11.10 Os “quadros” da idealidade cartesiana cavam um fosso entre pensamento e realidade:

11.10.1 Instalam um abismo entre a inteligência e o ser;

11.10.2 Enclausuram o conhecimento da realidade transcendente no ‘*site specific*’ da subjetividade, e;

11.10.3 Turvam as lentes que interceptam pitagórico teorema da Arte.

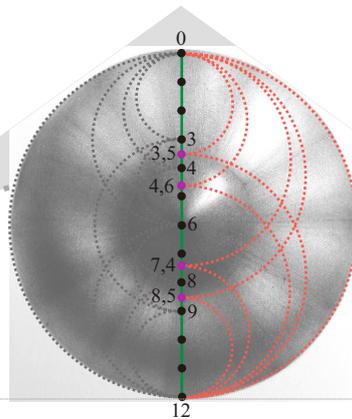
11.11 O mecanicismo de Descartes aperfeiçoa-se no racionalismo idealista de Kant:

11.11.1 O sujeito amplifica seu juízo e impõe as formas ‘*a priori*’ ao Universo;

11.11.2 Que, despido de conceito e desinteressado da moral;

11.11.3 Nada mais lhe restará senão a autonomia do estético.

11.12 De fato, só a eventual imoralidade de uma noiva despida por celibatários sendo vista por intermédio do grande vidro translúcido, para recuperar a moral do estético e refundar-lhe a conceptualidade. Mesmo!



12. Ora, se é para pensarmos a matematização do espaço, da Poética e das Ciências, que seja pela Escrita Poética ‘ChromnoKineMathÉtica’!

12.1 E, para ela, o “Teorema de Pitágoras” é crucial.

12.2 Recordemos que o Cateto Horizontal do triângulo retângulo não atua sozinho, mas em consonância com o Cateto Vertical, visto que é a soma do quadrado de ambos que resulta no quadrado da Hipotenusa.

12.3 Assim, se é para *vermos* urinol e pensarmos “*Fonte*”, e se é para interpretarmos “*Fonte*” e percebermos urinol, tenhamos em mente que estamos relacionando objetos diferentes em níveis objetuais que salvaguardam suas respectivas e **radicais diferenças mútuas**:

12.3.1 A primeira, o urinol, no plano da Realidade Concreta do Objeto;

12.3.2 A segunda, a “*Fonte*”, no plano da Realidade Ideal do Objeto.

12.4 Poderíamos questionar: só esse caminho é **possível**?

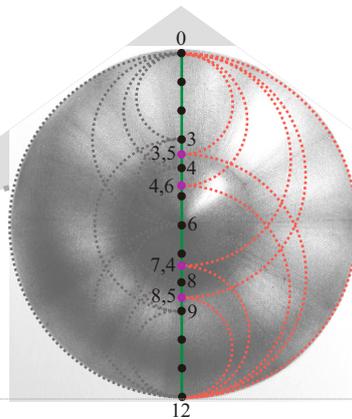
12.4.1 Há apenas o trajeto cognitivo proporcionado pela retidão exigente entre os Catetos Horizontal e Vertical?

12.4.2 Não há nenhuma possibilidade alternativa para essa rota tão reta?

12.4.3 É evidente que há, e o próprio “Teorema de Pitágoras” pode esclarecer-nos, já que, se a soma do quadrado dos catetos é igual ao quadrado da hipotenusa...

12.4.4 Então, o árduo caminho da cognição é equivalente ao caminho da intuição interpretativa;

12.4.5 Vale dizer, o caminho que interliga os vértices “*C*”, relativo ao Plano do Arco Observacional, Criacional e Interpretativo do Sujeito, e “*A*”, relativo ao Plano da Realidade Ideal do Objeto.



12.5 Logo, a potenciação da cognição, isto é, a cognição da Sabedoria é equivalente à percepção intelectual do sujeito face à Objetividade Inteligível.

12.5.1 Fora isso, não há desvio.

12.5.2 E, reciprocamente, fora disso, só o que há é desvio.

12.6 O caminho da hipotenusa é a alternativa.

12.6.1 Ela é a obliquidade que não se esquia.

12.6.2 A hipotenusa é a obliquidade verticalizante que nos dirige ao âmbito da Realidade Ideal do Objeto e, como não?, de todos os Objetos.

12.6.3 Do OBJETO dos Objetos!

12.7 A hipotenusa é a rainha que acende no espectador o **lume interpretativo** em busca da FONTE da “Fonte” dentre as múltiplas já feitas Fontes.

12.7.1 Portanto, nesse momento, estaremos muito, muito acima, do apetrecho urinol, esse miserável e repugnante pretexto.

12.7.2 Ela, a hipotenusa, é a ‘*Prospectiva*’ que resgata o intérprete do ordinário histórico e o faz ascender ao campo do absoluto poético, lá onde a FONTE jorrou, num só jato, seu primevo sopro.

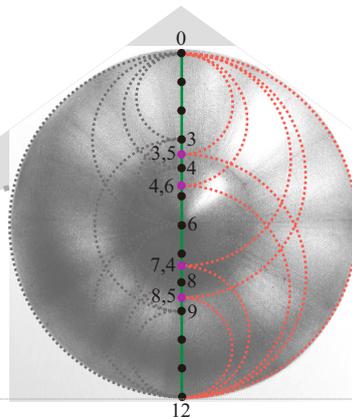
12.8 Assim, a **obliquidade** a^s cende.

12.8.1 O primeiro ‘*blind man*’, que vocifere: “*Barrabás!*”

12.8.2 Alinhemos nossa visão ao incontestável eixo vertical: urinol \Leftrightarrow “*Fonte*”.

12.8.3 Sem a concepção estrutural do triângulo retângulo pitagórico nada veremos.

13.1



12.9 Inicialmente, **propus** a '*Prospectiva*' como relação entre a Medida e o *Ready-Made*.

12.9.1 A '*Prospectiva*' é o quociente da Medida pelo *Ready-Made*.

12.9.2 Em suma: a Medida é o produto do *Ready-Made* pela '*Prospectiva*'.

12.9.3 E também, procurei discernir a '*Perspectiva*' da '*Prospectiva*'.

13.2

12.10 A '*Perspectiva*' do *Ready-Made* nos faz ver um objeto: sensível e intelectualmente.

12.10.1 Para a '*Perspectiva*', o *Ready-Made* é o fato bruto e já feito industrialmente.

12.10.2 A visão subjetiva '*Perspectiva*' faz transcender, o já pronto industrial, em produto artístico.

12.10.3 Entretanto, trata-se de um produto artístico intelectual carente de Intelecto, ausente de Espírito.

12.10.4 Afinal, a Arte também pode tornar-se uma embalagem sem conteúdo e pré-fabricada.

12.11 Cabe, portanto, à '*Prospectiva*' do *Ready-Made* colocar, diante de nossa visão, uma outra *Visão*.

12.11.1 Para a '*Prospectiva*', o *Ready-Made* é uma grande interrogação sobre o sentido dessa *Visão*.

12.11.2 A *Visão* objetiva '*Prospectiva*' faz transcender, o já pronto industrial, em produto artístico.

12.11.3 Todavia, trata-se de um produto artístico intelectual potente, de Intelecto e de Espírito.

12.11.4 Pois, a Arte pode tornar-se o Possível Poético contido no ponto futuro do objeto visto.

12.12 Se a invenção agrada sem pintura como deleita o bem designar da figura em branco:

12.12.1 É porque a invenção está no futuro '*Prospectivo*'.

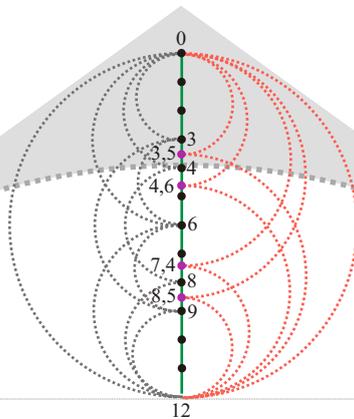
12.12.2 É porque o Intelecto pinta o futuro da branca figura.

12.12.3 É porque o Possível Poético é o futuro de toda grande Arte.

12.12.4 É porque toda presente necessidade humana, é sede de futuro.

12.12.5 Pois, o homem só é Homem quando *vê* seu futuro.

12.12.6 Sendo que, todo futuro se dá num indivisível *agora*.



14

Autor: L. A. de Genaro

Título: *“Raiz Quadrada de 2 em Triangulações para Quarenta Partes”*

Técnica: Maquete Ficcional (detalhe)

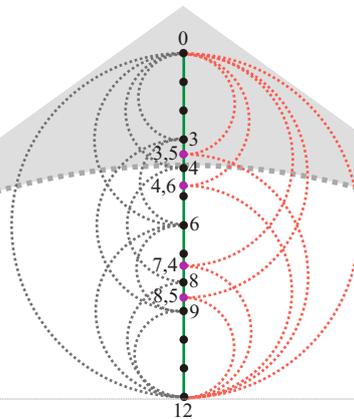
(Pregos, Elásticos e Fios de Náilon sobre Compensado)



Canto IV

Pintor x Pintura = Unidade Sujeito-Objeto.

1



1. Admitamos a possibilidade do Branco e do Preto como “Cores Principiais Geradoras”.

1.1 Neste caso, Branco e Preto subordinam-se aos princípios do Ato e Potência.

1.2 Do Ato, porque, em si, Branco e Preto são.

1.3 Da Potência, porque são a **possibilidade primeira** do Possível Cromático.

1.4 Admitamos os Cinzas na função planetária reguladora, **espinha dorsal** do sistema que reúne o Branco ao Preto e, vice-versa, o Preto ao Branco.

1.5 Os Planetas Cinzas reuniriam a totalidade das cores em Ato com a totalidade das cores em Potência.

1.6 E sustentariam gravitacionalmente seus respectivos anéis cromáticos derivados.

1.7 Logo, as cores seriam **satélites** dos Planetas Cinzas.

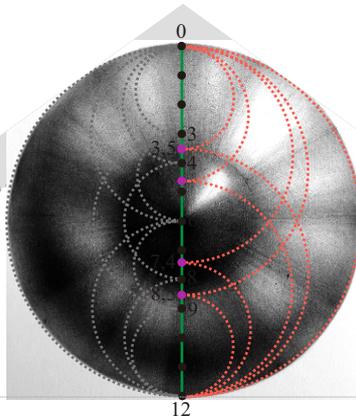
1.8 Reconheçamos o corpúsculo fracionário da cor perante a **Luz**, matriz substancial desse organismo planetário orbital.

1.9 Compreendamos o pigmento como a micropartícula do corpúsculo fracionário que, do Terra-Planeta Cinza Médio Claro, é pura noite estrelada, e, do Universo Cromático, é a própria Via Láctea.

1.10 Logo, as “Cores Principiais Geradoras”, esse extremo do sensível cromático, são a Cor-Luz e a Cor-Pigmento.

1.11 Admitamos que uma é tão necessária à outra quanto, perceptivamente, o Branco é ao Preto e, inversamente, o Preto é necessário ao Branco.

1.12 Se isto é admissível, conclui-se que não se poderá prescindir das mãos do Pintor para esses mistérios revelar.



2. Um Pintor precisa ter Mão.

2.1 É a Mão do Pintor que pinta.

2.2 A Mão é poderosíssimo instrumento na mão do Pintor.

2.3 Porém, é instrumento **condutor** de outro instrumento: o pincel.

2.4 A Mão é instrumento **elevado** ao quadrado.

2.5 E o Quadrado é a figura que integra Pintor-Mão-Visão-Realidade.

2.6 Pois, é necessário que haja harmonia, no Pintor, entre sua Mão e sua Visão.

2.7 Logo, a Mão é instrumento da **Visão Crítica** do Pintor perante a Realidade.

2.8 A Mão do Pintor não é autônoma, não pinta por si, e pinta **em nome** da assunção.

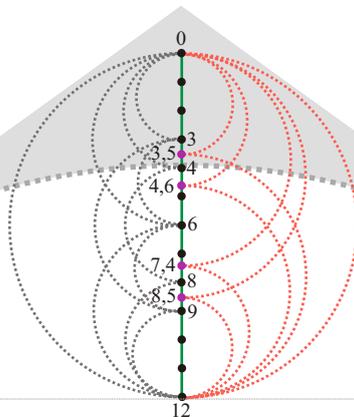
2.9 Se assim é, e é, imagine-se o grau de subordinação do pincel, da tinta e da tela!

2.10 Então, transcendamos a repugnante falácia do Pintor como aquele por meio do qual a pintura se pinta.

2.11 Penetremos mais verdadeiramente no universo do Pintor para descobrirmos o que ele vê.

2.12 Pois, os olhos do Pintor admiram a Causa Suprema da Imagem.

3



3. Ora, o que há na Causa Suprema da Imagem não é a própria Pintura!

3.1 Porque a Pintura não é autônoma.

3.2 A Pintura não é homônima da pintura.

3.3 A Pintura **não é** sua linguagem.

3.4 A Pintura **não é** seus rudimentos.

3.5 A Pintura não é seus elementos.

3.6 Porque a Pintura não se esgota na sua gramática.

3.7 A Pintura **não é** sua autobiografia.

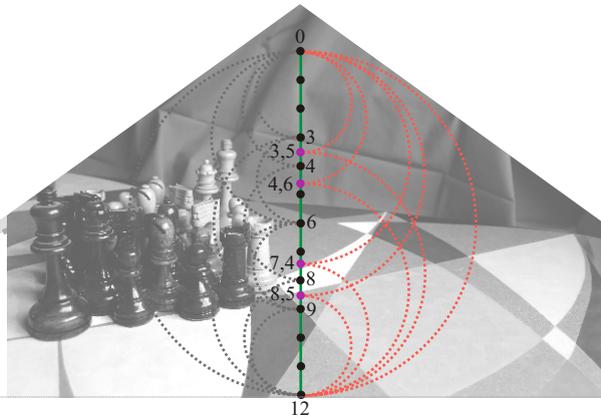
3.8 Logo, a Pintura não é a **História** da Pintura.

3.9 A Pintura não é a Crítica da Pintura.

3.10 A Pintura não é a Filosofia da Pintura.

3.11 Pois, todas essas partes da Pintura não passam de apetrechos pictóricos.

3.12 A Pintura é heterônoma da pintura, filha legítima da Poética.



4. Na verdade, a heteronomia não é só da Pintura, ela é prerrogativa de todas as Artes.

4.1 A Arte Plástica se aprimorou tanto que apoderou-se do Belo.

4.2 E o Belo, que antes reinava soberano sobre todas as Artes, viu-se encarcerado.

4.3 O encarceramento do Belo pela Arte foi particularmente **nocivo** às Artes Plásticas.

4.4 Arte solitária por essência, a Plástica **sofreu** com a ideia de salvar o Belo a cada Pintura e Escultura.

4.5 Pois, até então, às Artes Plásticas cabia manifestar uma determinada visão contemplativa do Belo.

4.6 E muito as Artes Plásticas fizeram em nome da visão do Belo!

4.7 Todavia, salvar solitariamente o Belo era uma **pretensão** desmesurada demais.

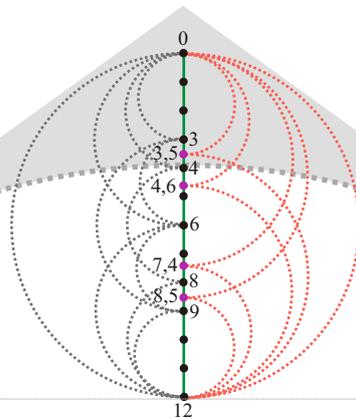
4.8 Não tardaria que o projeto salvífico **se transmutasse** em vilipêndio do Belo.

4.9 Não demoraria que o orgulho protetor se transformasse em instinto agressor.

4.10 Quem se atreveria prever que o cárcere do Belo resultaria em domicílio de baixezas inimagináveis?

4.11 Quem cogitaria que a digna e quase filosófica solidão contemplativa do Artista decairia ao solipsismo delirante e auto-expressivo?

4.12 Algum oráculo haveria de anunciar esse vaticínio?



5. Inegavelmente, foi a Pintura que mais padeceu o reducionismo da autonomia da Arte.

5.1 Pois, restringiu-se à fórmula carnal de uma presença desalmada.

5.2 Afinal, como análoga segundo o corpo, pouca importância restaria aos níveis superiores da Alma e do Intelecto.

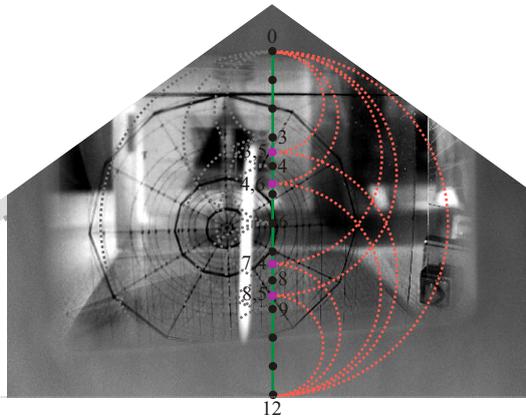
5.3 Como desvelamento do apenas visível, **limitou-se** à existência visual da presentificação do instante do mundo.

5.4 Como lugar do **baralhamento** das categorias, propôs-se impossibilitar ao espírito o pensar.

5.5 E eis a indigesta profissão de fé: a “Pintura Fundamental” funcionando como pintura tão somente.

5.6 Quem faz a Pintura pintar-se? É o pintor, cuja emoção possível é o sentimento de estranheza continuada.

5.7 Esse pintor é um **sujeito tripartido**: metade solidão, metade incerteza e metade impotência.



5.8 Esse pintor é um **sujeito dubitante** da vocação e do talento, que faz da dúvida a interrogação originária, o ato fundante da pintura.

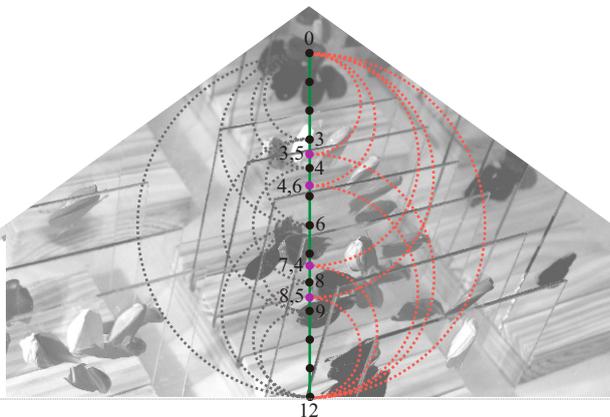
6.1

5.9 Claro, nessa estranhíssima concepção, a visão também é aprisionada, num giro anti-universal, à carnalidade pictórica do mundo.

5.10 Nessa ontologia selvagem, as coisas do mundo são o prolongamento de uma corporalidade que subjuga a alma, fazendo-a pensar segundo o corpo.

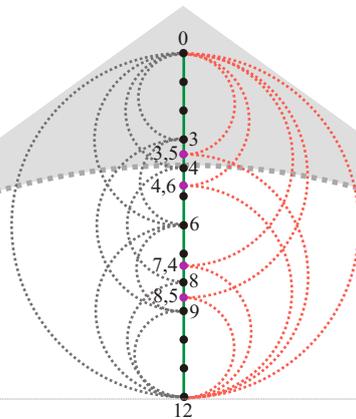
5.11 Nesse contexto reflexivo, não há lugar para a Representação, ou, pior, ainda há: a Representação pictórica, para seu silencioso desespero, é atrelada à cogitação de matriz cartesiana, vejam só!...

5.12 Portanto, é chegada a hora de libertar a Pintura do balbucio lingüístico de meta alguma, pois, quem diria que a autonomia da Arte e da Pintura não viria o Belo aprisionar para dele mesmo se desvencilhar?



**6. Paradoxalmente, mesmo encarcerado,
muito Belo ainda veio a ser produzido!**

- 6.1** Paradoxal que o cárcere do Belo ainda o fizesse sobreviver, para além e aquém das muralhas artísticas.
- 6.2** Paradoxal que, na materialidade constitutiva da obra de arte, ainda se a pudesse reconhecer como um fruto do Belo.
- 6.3** Paradoxal que, mesmo distante das relações representacionais, essa **Arte autônoma** ainda viesse a faiscar o Belo.
- 6.4** Paradoxal que, restrita ao subjetivo a **reciprocidade** entre subjetivo e objetivo, ainda se ousasse relampejar o Belo.
- 6.5** Paradoxal que essa subjetividade auto-interactuante, avessa às regras artísticas, se aventurasse a proclamar novas regras, e ainda, Belas!
- 6.6** Paradoxal que a subjetividade criadora de gramaticalidades auto-expressivas ainda deixasse transparecer o Belo inerente à própria linguagem.



6.7 E, não nos esqueçamos:
paradoxal que essas Belezas **brotassem** da clausura crítica do Belo!

7.1

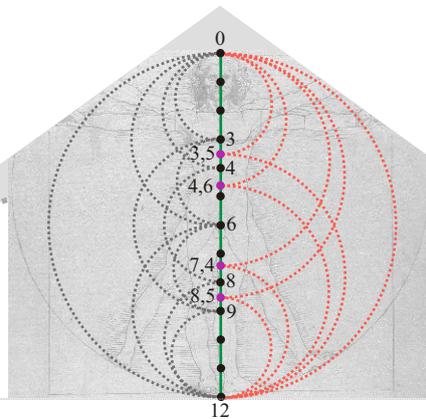
6.8 Paradoxal que, mesmo reduzindo a gramática aos elementos,
os elementos aos rudimentos, e os rudimentos às **sub-partículas** da linguagem,
ainda assim, sobrevivesse algum suspirar do Belo.

6.9 Paradoxal que o reducionismo da linguagem à poeira amplificada ao colossal,
ainda pulsasse um cósmico respiro do Belo.

6.10 Paradoxal que a iconoclastia, na sua implacável contestação, alcançasse,
no tiro de misericórdia contra o Belo, o último libelo imagético a favor de sua *Fonte*.

6.11 Portanto, compreendamos e reunamos a integralidade desses paradoxos todos,
a fim de libertarmos o Belo da clausura da Arte.

6.12 Pois, sobrevivido o Belo às forças paradoxais,
fica claríssima sua soberania sobre a Arte, sua sequestradora,
que, recusando a similitude com todas as outras Artes, encarcerou-se,
fazendo-se vítima, refém, carcereira e algoz de si mesma.



7. Além do mais, a Arte não nasceu para o cárcere.

7.1 O fato de, nos remotos tempos, a Arte ter nascido em cavernosas e tortuosas paredes, não significa que estivesse para sempre fadada ao interior dessa prisão montanhosa.

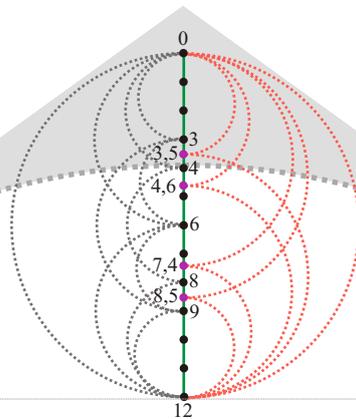
7.2 Ao contrário, nascida nas vísceras rochosas, num só e imediato jorro de luz arremeteu-se à grandeza da realidade objetiva exterior.

7.3 “Arte que pariu!” - proclamam, em altos e **emputecidos brados**, os fecundos bisões.

7.4 Com absoluta razão, pois, por quê, desde o primevo, **potentes bisões** seriam caçados, senão para engendrar a Vênus de múltiplos seios?

7.5 E que maravilhoso mundo de formas seriam paridas desse taurino casal primordial, senão para se tornarem *Fonte* inesgotável das representações artísticas!

7.6 Portanto, a Arte não só não nasceu para o cárcere, como nasceu da harmonia do Touro com a Vênus, para ser perene Potência da Imagem em Ato.



7.7 “Luz, Câmera, Ação!” - foi o que ordenou o **sábio da tribo** no interior da caverna, protótipo do ‘set’ de filmagem, entre todos os acorrentados prisioneiros platônicos.

7.8 E assim, a Arte nasceu para **parir**: para fazer-nos nascer, de dentro para fora de nós mesmos, o Ser mais Belo do nosso bruto ser.

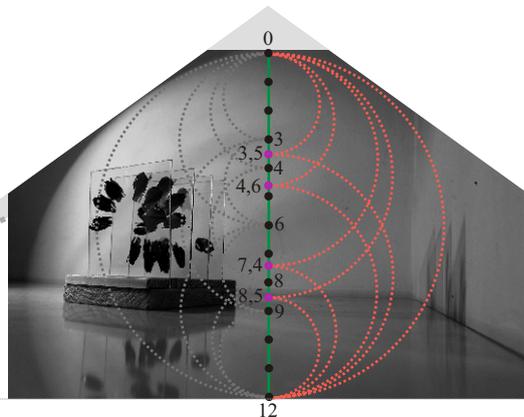
7.9 De modo que, não nos equivoquemos: a Arte é interiormente necessária para aquele espírito atento ao apelo interior do Universo, essa majestosa arquitetura... Exterior!

7.10 E ainda que a caverna possa ser interpretada como o mundo em sua exterioridade miserável, lembremos que esse mesmo mundo é degrau da escada do Amor Platônico para o Oceânico Belo.

7.11 Pois, nisto reside a inversão analógica desse mistério: o mundo, que é libertação da caverna, é, o próprio mundo, prisioneiro do Belo.

7.12 E quanto mais o mundo se afastar do Belo, mais cavernoso ele será, carregando consigo as Artes todas, legítimas herdeiras dessa escalada de mão dupla.

8.1



8. Reconheçamos: é necessário que a Pintura seja amiga da Representação para os Pintores continuarem a testemunhar a dinamicidade dessa escada.

8.1 Sem dúvida, os extremos dessa escada são o Branco e o Preto, daí “Cores Principiais Geradoras”.

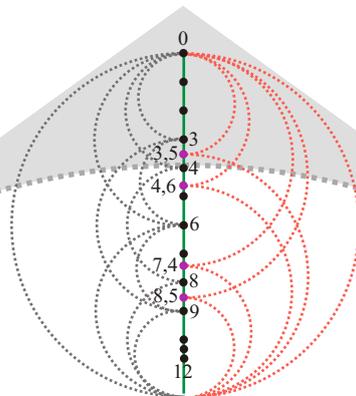
8.2 Agora, porém, uma nova oposição se interpõe entre os degraus do Branco e do Preto: Representação e Pintura.

8.3 Muito se propôs esse antagonismo em nome da valorização das relações intrínsecas à **Pintura**, pois, segundo os proponentes, a Representação furtava a constituição interna do constructo pictórico.

8.4 Ledo engano, porque, quanto mais a Pintura reciprocara com a **Representação**, não só conseguirá emergir da sua bidimensionalidade cavernosa, como também levará consigo a genética de sua pictoricidade para além-mar.

8.5 Ora, isto sim é metalinguagem: quando a Pintura, fora e para além de seus domínios, nos vãos imagéticos de sua poesia, concilia todas as outras Artes no piruetar sobre si mesma.

8.6 Assim, num catártico rodopio de harmonia, exibe-se, enquanto concede a voz, porém, a todas as outras Artes vizinhas e irmãs.



8.7 Admitamos: esse giro da Pintura ao redor das Artes é o que a Pintura possui de mais **Belo**, e, ao mesmo tempo, de mais **crítico**, seja como Representação, seja como domínio das categorias plásticas intrínsecas.

8.8 Ademais, subtrair da Pintura a Representação é **amputar-lhe** a capacidade simbolizante, relacional e dialética por excelência.

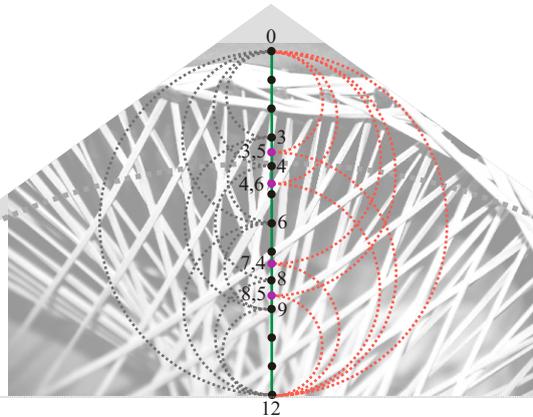
8.9 Por meio da Representação, a Pintura versa com o Universo das Artes, e, sem perder sua personalidade própria, revela-nos uma miríade de significativas personalidades universais.

8.10 Se a Pintura está para o Preto, permitamos seu encontro amoroso com a brancura da Representação, e, se for o inverso, concedamos que o Branco pictórico de sua nobilíssima presença desça ao mais inferior Preto da Representação e nos dê a mais Bela, e não menos terrificante, feiúra.

8.11 Reunamos as duas metades do Ovo Simbólico, Pintura e Representação, para que continuemos a subir pelos mesmos degraus da escada que Duchamp, nu, desceu.

8.12 Pois, no interior desse Ovo Simbólico há uma esfera, e no interior dessa esfera há uma escada giratória, cujos degraus conciliam o “Par Principal Gerador” do qual o absoluto das Pinturas e o absoluto dos Pintores são a herança mais eloquente.

9.1



9. O que proponho é a absolutidade de um organismo pictórico universal.

9.1 Pois, se podemos pressupor que ao redor dos Cinzas as cores gravitam em cosmológica visualidade, por que recusáramos o traslado dessa concepção para uma, por assim dizer, *Cosmologia Pictórica*?

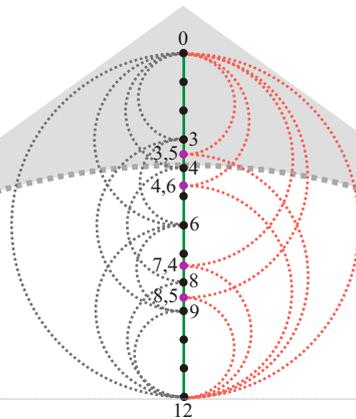
9.2 Imaginemos: quem haveria de ser o **Astro-Rei** da Pintura Universal senão o que chamarei de *'Picta Kosmos'*?

9.3 E quem haveria de ser o **Sol desse Astro-Rei** senão o próprio Universo manifesto dos Pintores?

9.4 Então, imaginemos a **Solaridade interna do Sol** desse Astro-Rei da Pintura Universal como o pictórico Lugar de Alianças Genealógicas.

9.5 Sendo que essas Alianças se estabeleceriam entre a Solaridade intrínseca dos Pintores com suas respectivas produções pictóricas.

9.6 Mas, não somente, pois, entre a pintura de um Pintor e a pintura de outro Pintor, novas alianças podem ser cruzadas: eis a harmonia maior do *'Picta Kosmos'*!



9.7 Portanto, **evoluamos**: da concepção mundana subjetiva para outra concepção, mais ampla, e, não só inter-subjetiva, mas, super-Objetiva.

9.8 Afinal, quem haveria de ser o **nó górdio** da inter-subjetividade dos Pintores senão a quiddidade objetiva que os torna, de fato, Pintores?

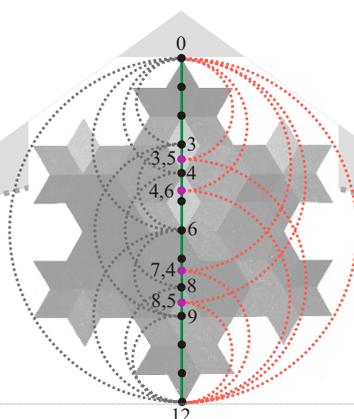
9.9 Logo, a imagem estrutural que teríamos da absolutidade do organismo pictórico é a de duas esferas de universalidade: a segunda, é a esfera das Pinturas, e a primeira, causa da Segunda, é a Solar esfera dos Pintores.

9.10 Ora, como uma esfera de universalidade é consequência da outra tanto quanto a outra é causa da uma, teremos, na verdade, um só Universo Esférico, transcendente a ambas, cujo centro é o Lugar Absoluto de Alianças Genealógicas.

9.11 Eis o modelo de super-Objetividade da concepção de alianças inter-subjetivas: o Núcleo da Transcendentalidade Objetual, que garante a devida coisidade à coisa-Pintura.

9.12 Pergunto-me: seria dessa ordem a magnitude da coisa mental pictórica pensada por Leonardo há 500 anos atrás?
 Detalhe: antes mesmo da geração do '*Picta Kosmos*' que os vindouros séculos, a nós, meio milênio depois, brindariam!

10.1



10. Deduzimos, assim, as duas tríades estruturais da absolutidade do organismo pictórico universal: por um lado, Pintura-Pintor-Representação, e, por outro, Objeto-Sujeito-Imagem.

10.1 Cada um dos vértices dessas tríades corresponde-se termo a termo?

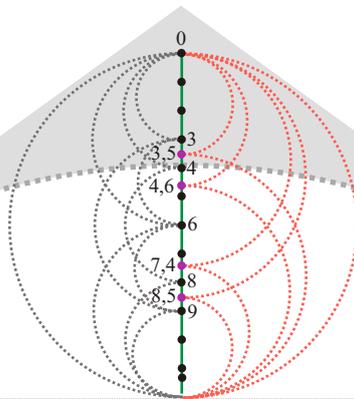
10.2 É possível pressupor que cada uma dessas triangularidades possui, como terceiro termo, a resultante do par de antagonismo causal?

10.3 Nestes termos: Pintura x Pintor = Representação
assim como Objeto x Sujeito = Imagem.

10.4 De fato, há possibilidade de **correspondência**, sendo que a triangularidade Objeto-Sujeito-Imagem, por sua inegável abrangência qualitativa, é premissa maior de áurea proporção silogística.

10.5 Pergunta-se: o Objeto precede o Sujeito ou, ao contrário, o Sujeito precede o Objeto?

10.6 Parece que, pelo prisma artístico, é o Sujeito-Pintor que precede o Objeto-Pintura de modo incontestável, porque é o Pintor que causa a Pintura.



12

10.7 Todavia, pelo prisma da triangularidade cognitiva mais ampla, parece que a solução não se evidencia com a mesma **clareza**, e, ora é o Sujeito que precede o Objeto, ora é o Objeto que precede o Sujeito.

10.8 Na verdade, essa alternância harmoniosa das precedências também ocorre no prisma artístico, pois, a **Representação resultante** da ação causal do Pintor sobre a Pintura não é, de modo algum, apenas e tão somente efeito da subjetividade absoluta do Pintor.

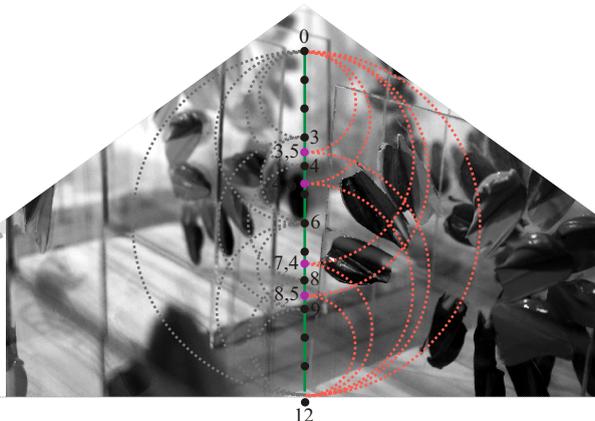
10.9 De fato, se o Pintor é Sujeito, e se o Sujeito pode preceder o Objeto tanto quanto o Objeto preceder o Sujeito, então, a Representação pictórica também será símbolo da remissão ao plano das universalidades objetivas apreendidas pelo Sujeito-Pintor.

10.10 Se isto é plausível, e a História da Arte não se furta demonstrar, claro está que a absolutidade do organismo pictórico universal '*Picta Kosmos*' só é válida dentro da esfera específica da Arte, devendo, portanto, ser superada pela Esfera de Transcendentalidade Objetual.

10.11 Evidente!, pois a Super-Objetividade não só atesta a diferenciação objetiva existente entre os Sujeitos-Pintores, como também legitima a realidade objetiva apreendida por esses Sujeitos-Pintores, manifestamente simbolizada em suas Representações.

10.12 E assim, é possível não somente constatar a objetividade coisal da Pintura, como extravasar e atravessá-la em busca da objetualidade do Mundo do Pintor, para, enfim, ainda mais além, ser possível inteligir as diversas Ordens dos Objetos Representados.

11.1



11. Que o Pintor sensível não se melindre e se recuse a dividir seu mundo particular com a realidade objetiva.

11.1 A questão é evidente e dispensaria argumentação, no entanto, há ecos renitentes de subjetividade extremada no ar.

11.2 É o Pintor que sente a Beleza plástica das formas.

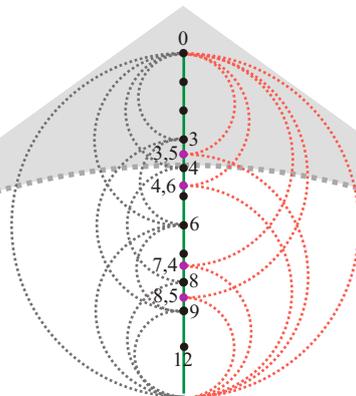
11.3 O Pintor sente e sabe que sente que é **ele** o sujeito da ação sensível.

11.4 Pode o Pintor sentir tão intensamente a ponto de **fundir-se** no sensível das reciprocidades sentidas.

11.5 E, de certo modo, é poeticamente necessário que seja assim, para o Pintor conseguir sentir a extensa gama das formas plásticas.

11.6 Ocorre que, na harmonia interior do seu sentir, essa gama extensa poderá tornar o Pintor gamado no próprio sentir.

12



11.7 Entretanto, o senso do Pintor, além de sua sensibilidade, poderá ser **bom senso**, lampejo fecundo de razão no sentimento.

11.8 Afinal, se o Pintor sente e sabe que sente, ele não só eleva seu **sensível ao quadrado** como também conquista algo maior: o saber.

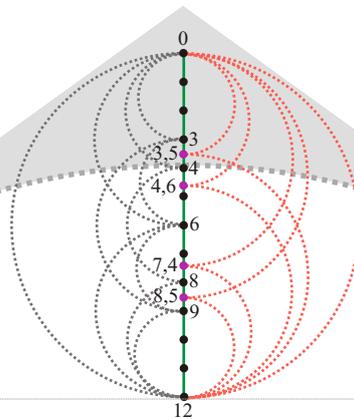
11.9 E mesmo que seja uma mera sensação de saber que sente o sentir, ela já será como um Sol de sabedoria do sensível a relampejar, diminuto, na chama do Pintor que sente que sente.

11.10 Para o Pintor aflito com o extremado sentir, é um tremendo alívio purgá-lo pela sabedoria do sensível, pois, assim, o Pintor transcende.

11.11 Ora, transcendido sobre si mesmo, será que ao Pintor só lhe restará saber-se, ainda, sujeito desta ação?

11.12 Não, claro que não! Nesse processo de auto-transcendência, o Pintor descobre-se Objeto: o Objeto do Sujeito que foi, e que continua a ser.

12.1



12. Eis a questão: por quanto tempo o Sujeito-Pintor conseguirá sustentar o Objeto de Sujeito auto-transcendente que se tornou?

12.1 Recordemos que, no início, as “Cores Principiais Geradoras” descortinaram o mistério da necessidade mútua entre as forças opositoras e duais, as quais a mão do Pintor cabia revelar.

12.1.1 Logo, conseguirá o Pintor sustentar-se como Objeto pelo tempo que mantiver em ascese a escada das dualidades estruturais da unidade Sujeito, ora como Sujeito, ora como Objeto.

13

12.2 Recordemos que, depois, a mão mostrou-se como poderoso instrumento nas mãos do Pintor para revelar o conteúdo mais profundo de sua visão: a Causa Suprema da Imagem.

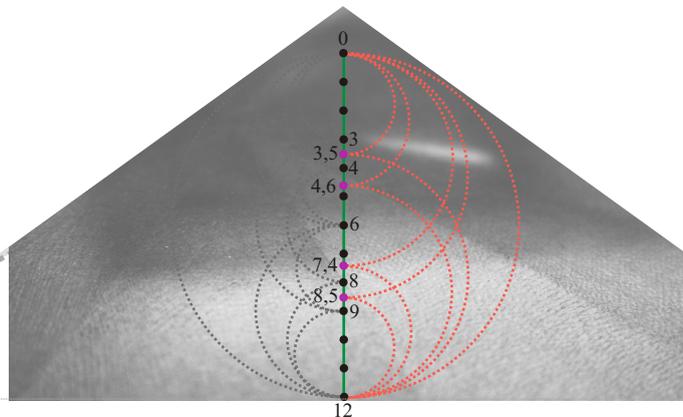
12.2.1 Logo, conseguirá o Pintor sustentar-se como Objeto pelo tempo que mantiver íntegra a perpendicularidade subjetiva de sua mão contra a tela, e de sua visão objetiva contra o Objeto visto, Causa Segunda da Imagem Pintada.

12.3 Recordemos que, depois, à própria Pintura foi justificadamente recusado o direito à autonomia absoluta em favor da herança congênita à sua heteronomia poética.

12.3.1 Logo, conseguirá o Pintor sustentar-se como Objeto pelo tempo que mantiver **alinhadas as relações de proporcionalidade** que conectam seus humanos desejos de autonomia subjetiva às suas necessidades mais elevadas de objetiva e legítima Poética.

12.4 Recordemos que, depois, o Belo foi encarcerado pela Arte, e o que era visão contemplativa do Pintor dotada de certa dosagem filosófica decaiu ao solipsismo da auto-expressão linguística.

12.4.1 Logo, conseguirá o Pintor sustentar-se como Objeto pelo tempo que mantiver em **manso equilíbrio** o natural balançar da subjetividade da sua estesia na direção do Belo, este que, então liberto das cadeias do Estético, poderá voltar a iluminar de objetividade a visão de todos os Sujeitos, pintores e não-pintores.



12.5 Recordemos que, depois, como se já não bastasse, não só a “Pintura Fundamental” se reduziria à tão somente pintura, como o Pintor, o Sujeito da Pintura, teria sua própria subjetividade facetada, por entre os farelos da impotência, da dúvida e da incerteza.

12.5.1 Logo, conseguirá o Pintor sustentar-se como Objeto pelo tempo que mantiver relativamente intacta a identidade formal das partes que o constituem enquanto Sujeito, no decorrer da caminhada zenoniana para o Objeto ao qual sua subjetividade haverá de tornar-se.

12.6 Recordemos que, depois, mesmo no cárcere, o Belo sobreviveu a jorrar belezas paradoxais por toda parte, por maior que fosse a aversão às regras e por mais que a subjetividade as revolucionasse em novas regras.

12.6.1 Logo, conseguirá o Pintor sustentar-se como Objeto pelo tempo que mantiver-se tolerante a harmonizar sua subjetividade com as forças antagônicas que, de modo não tão claro, se revelarão dependentes da paradoxalidade de suas coexistências objetivas.

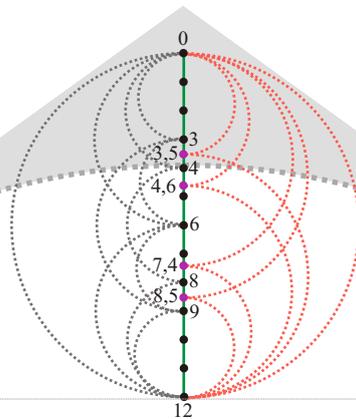
12.7 Recordemos que, depois, constatamos que a própria Arte não nasceu para o cárcere, ao contrário, desde as vísceras rochosas arremete-se à grandeza da realidade objetiva exterior, pois a Arte nasceu para parir, de nós, a nós mesmos.

12.7.1 Logo, conseguirá o Pintor sustentar o Objeto de Sujeito auto-transcendente que se tornou, pelo tempo que mantiver vivo, no crítico recôndito de sua memória, **a crise que pariu** de sua subjetividade a necessidade de, objetivamente, conhecer-se a si mesmo, o outro, o mundo e o Universo!

12.8 Recordemos que, depois, a amizade entre Pintura e Representação restituiria as metades do ovo simbólico, em cuja esfera interior move-se uma escada giratória que reconcilia todos os antagonismos nascidos do “Par Principal Gerador”.

12.8.1 Logo, conseguirá o Pintor sustentar-se como Objeto pelo tempo que mantiver-se **fixo**, em pleno vórtice de dinamicidade do movimento do Sujeito, a cada objetivo degrau da escada giratória que conduz o Sujeito pelo caminho de uma Hierarquia de Dignidade dos Objetos de Representação.

13.1



12.9 Recordemos que, depois, a reconciliação dos antagonismos tornou visível a absolutidade de um organismo pictórico universal, “Picta Kosmos”, espelho fiel das potências dos Sujeitos-Pintores.

12.9.1 Logo, conseguirá o Pintor sustentar-se como Objeto pelo tempo que mantiver intensa a solaridade da sua subjetividade em obediência às chamadas e aos chamados da Hierarquia de Dignidade da Realidade Super-Objetiva, em cujo centro se encontra o imaterial Núcleo da Transcendentalidade Objetual do que, um dia, foi coisa-Pintura.

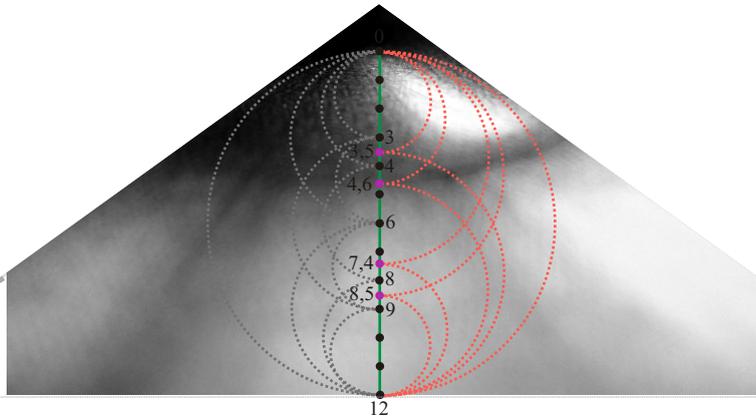
13.2

12.10 Recordemos que, depois, foi possível deduzir duas Tríades estruturais: uma, artística, Pintura-Pintor-Representação, e outra, cognitiva, Objeto-Sujeito-Imagem.

12.10.1 Logo, conseguirá o Pintor sustentar-se como Objeto pelo tempo que mantiver a irradiação solar do seu Intelecto firmemente ancorada nas profundezas supra-celestiais, por onde só se chega pelo encadeamento férreo das correias que, de anel em anel, de Representação em Representação, conformam a Imagem Integral da Unidade Transcendente do processo de assimilação do Super-Objeto pelo Sujeito.

12.11 Recordemos que, enfim, sentindo o Pintor, e sentindo que sentia, e sabendo que sentia o que estava sentindo, o Pintor consentiu razões ao seu sentimento, razões anteriormente tão impensáveis quanto inimaginável a hipótese de descobrir-se como autêntico Objeto, Objeto do Sujeito que outrora fora.

12.11.1 Logo, conseguirá o Pintor sustentar-se como Objeto pelo tempo que mantiver, em estrito cálculo e identidade, a diferencial infinitesimalidade dos degraus de suas quedas e insucessos, postas, face a face, unidade a unidade, com a curva de integralidade de suas reconciliações, conversões e ascensões.



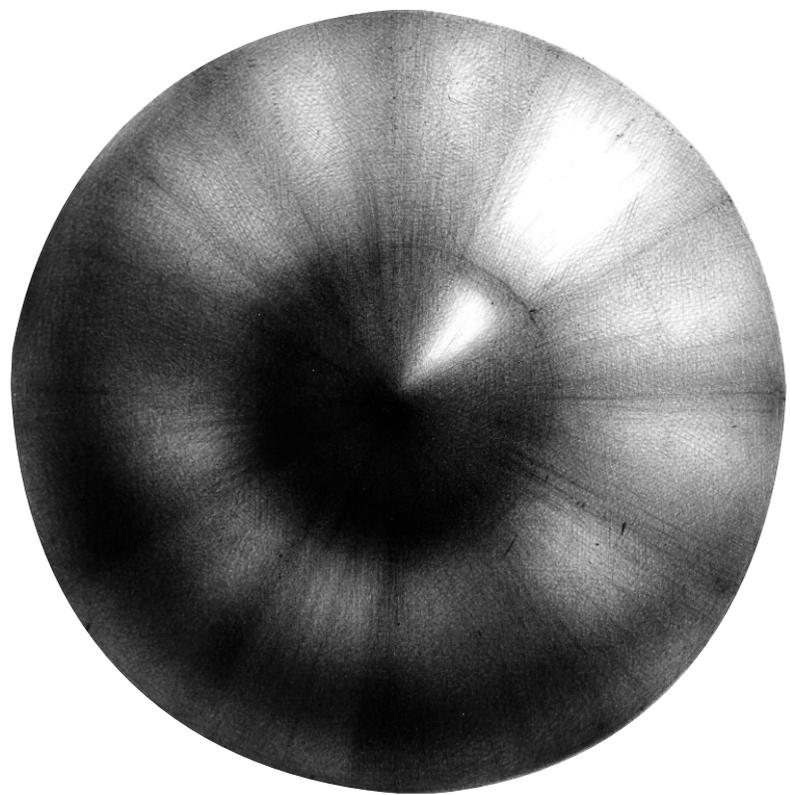
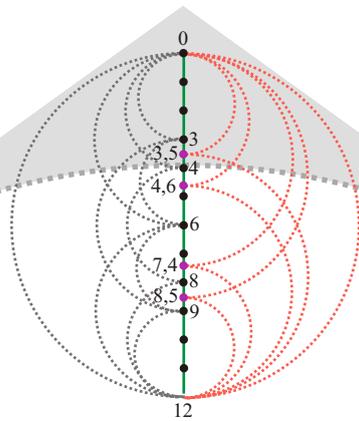
12.12 O leitor descuidado, no ponto de altitude que alcançamos, poderia deixar-se atrair por um último traço de renitente subjetivismo, acreditando que, por um lado, a solaridade irradiante do seu Intelecto foi a causa primeira da formação da Imagem Integral do Super-Objeto da Unidade Transcendente; e, por outro lado, poderá acreditar, esse descuidado intérprete, que a nobilíssima e rara possibilidade de identificar-se face a face com o Super-Objeto o tornará, como efeito imediato da causa, um Super-Sujeito. **13.3**

12.12.1 Que infeliz equívoco! Nem de imediato e nem gradativamente poderá o Sujeito atingir o grau de pureza intacta do Super-Objeto. Por mais minimal que percorra os degraus da Hierarquia de Dignidade dos Objetos, restará ainda para o Sujeito o necessário composto que o caracteriza enquanto tal, ou seja, como Sujeito-Objeto, jamais como Sujeito-Sujeito.

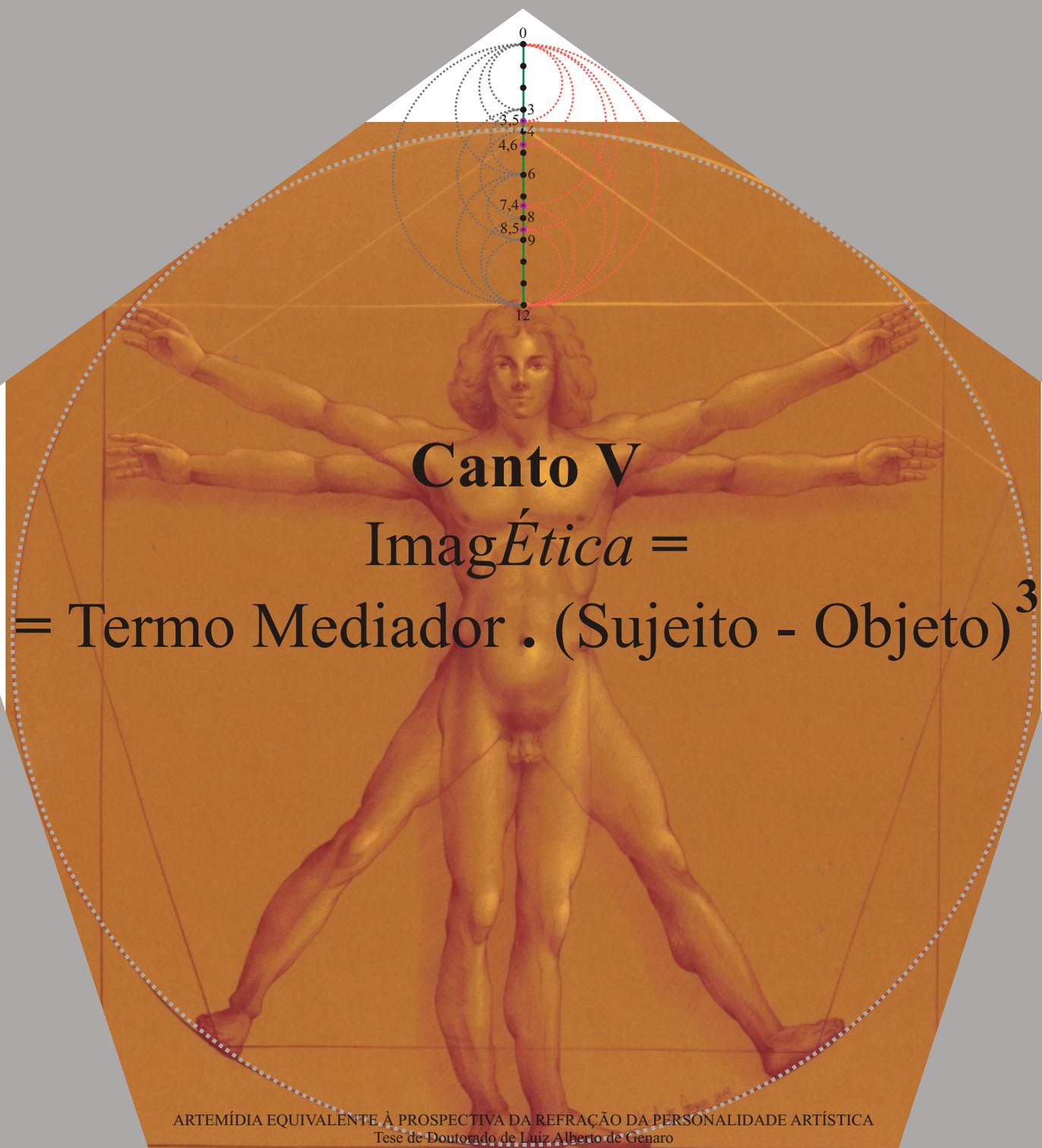
12.12.2 Ora, isto não significa que devemos recusar a maximalidade digníssima da visão do Super-Objeto, nem tampouco sermos refratários à sua escalada.

12.12.3 Ao contrário, em muito servirá para dignificarmos e purificarmos cada vileza que nos cerca, cada vaidade que nos perpassa.

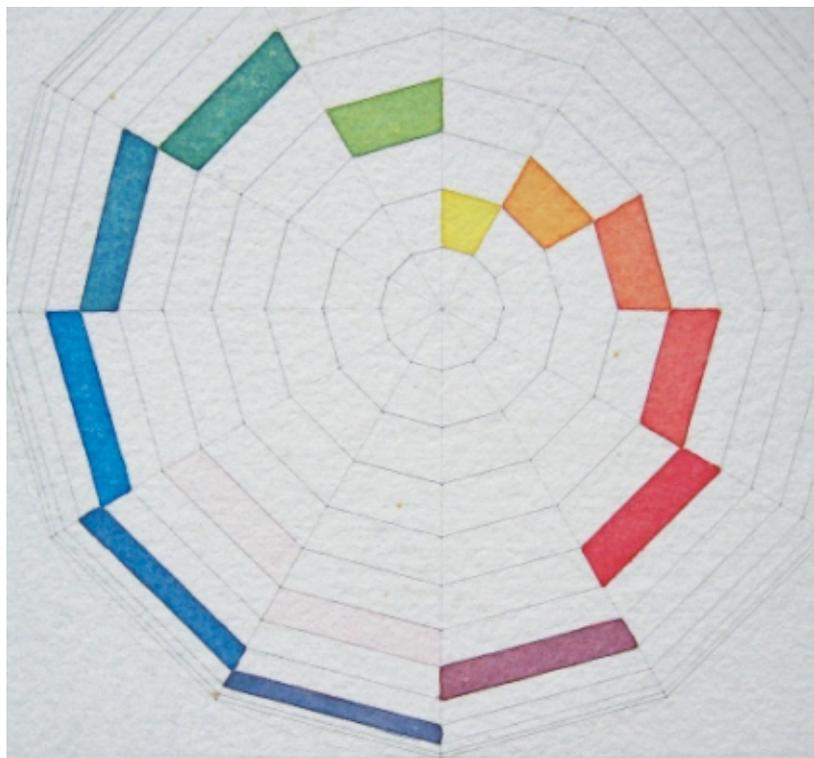
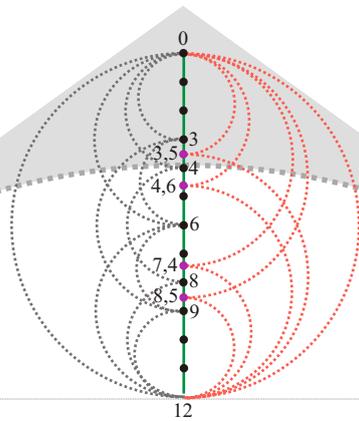
12.12.4 Lembrando sempre que, como essas vilezas e vaidades são quantitativamente inúmeras, não nos percamos em contabilizá-las em detalhe, pois, assim, não sobrar tempo algum para a tarefa principal: a dignificação qualitativa delas mesmas.



Autor: L. A. de Genaro
Título: “*Um Problema de Esfericidade Visual*”
Técnica: Caneta Esferográfica sobre Papel

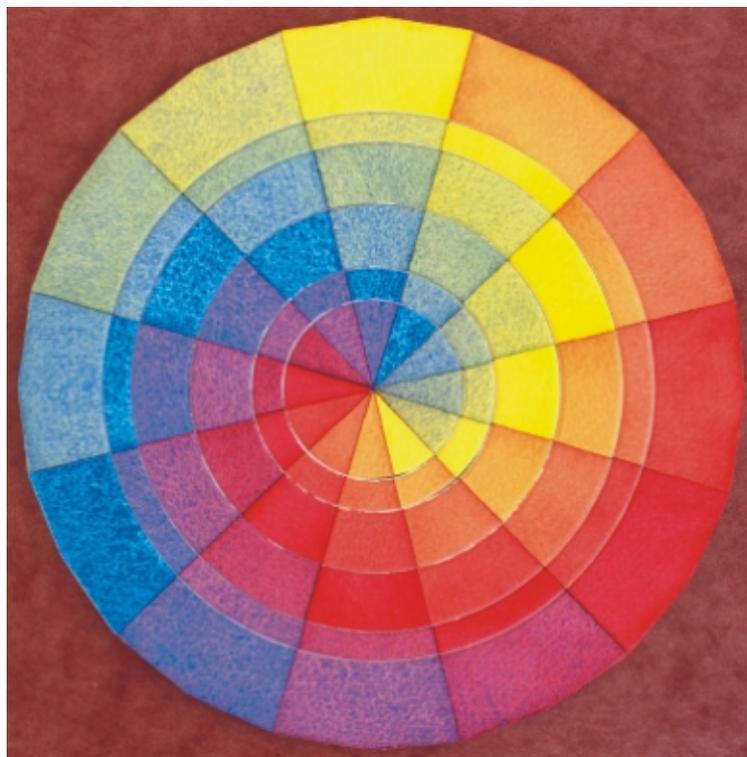
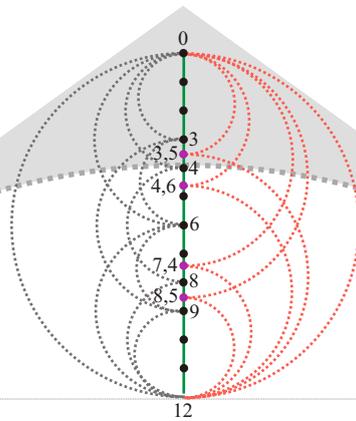


Canto V
ImagÉtica =
= Termo Mediador . (Sujeito - Objeto)³



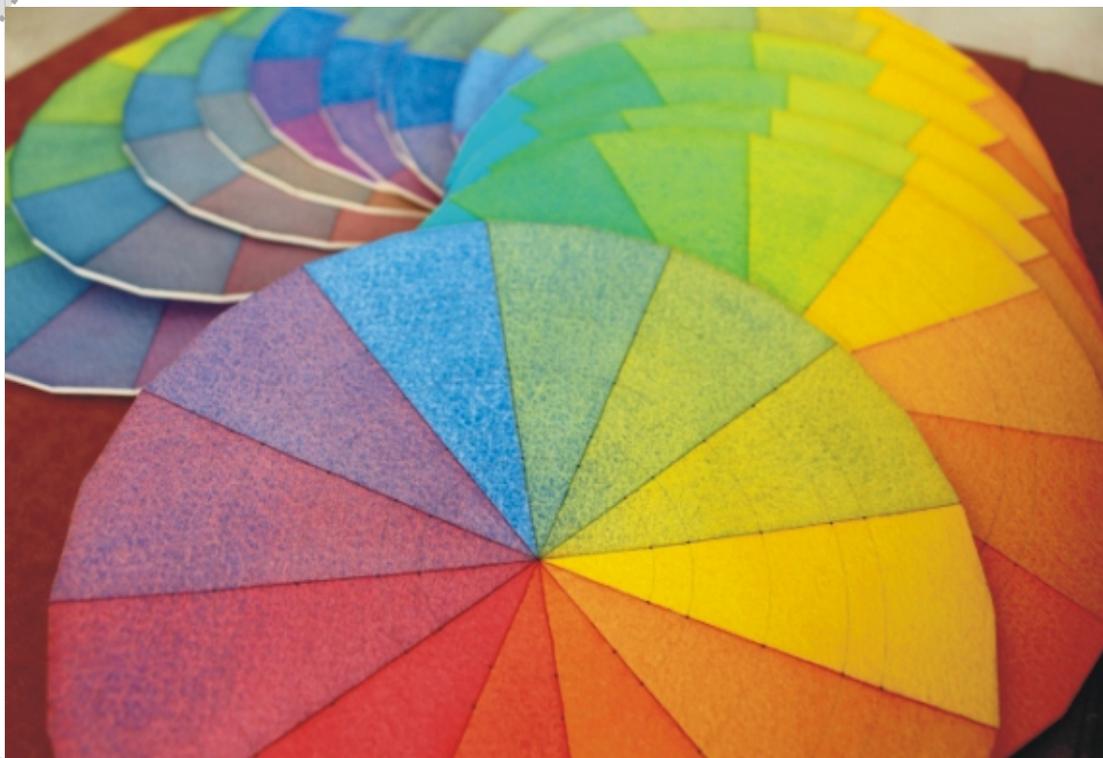
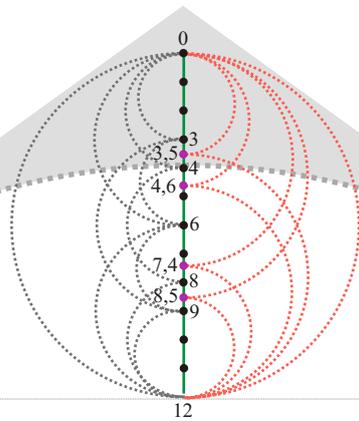
2

Autor: L. A. de Genaro
Título: “*Círculo Cromático Retificado: Espiral da Cor.*”
Dimensões: 50,0 x 35,0 cm. (detalhe)
Técnica: Aquarela sobre Papel



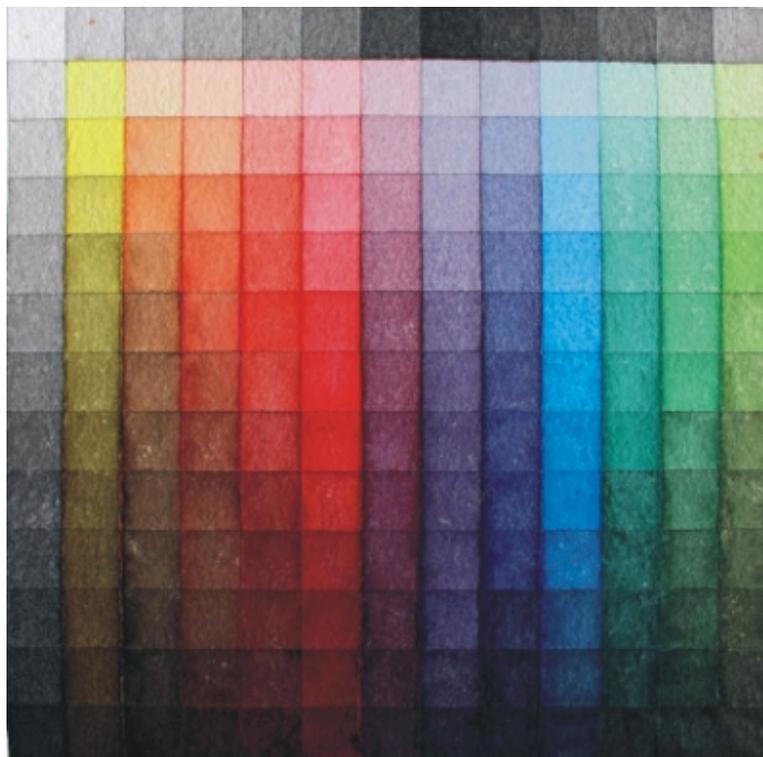
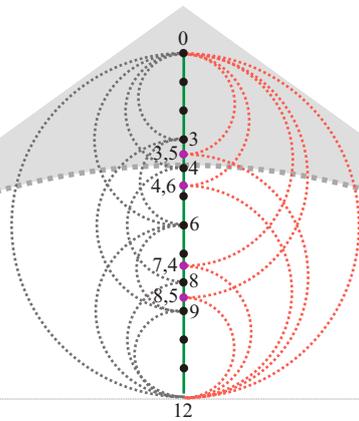
2.1

Autor: L. A. de Genaro
Título: “*Retificação Possível do Círculo Cromático.*”
Dimensões: 18,0 x 18,0 cm.
Técnica: Maquete para Palco / Auditório Giratório
(Aquarela sobre Papel)



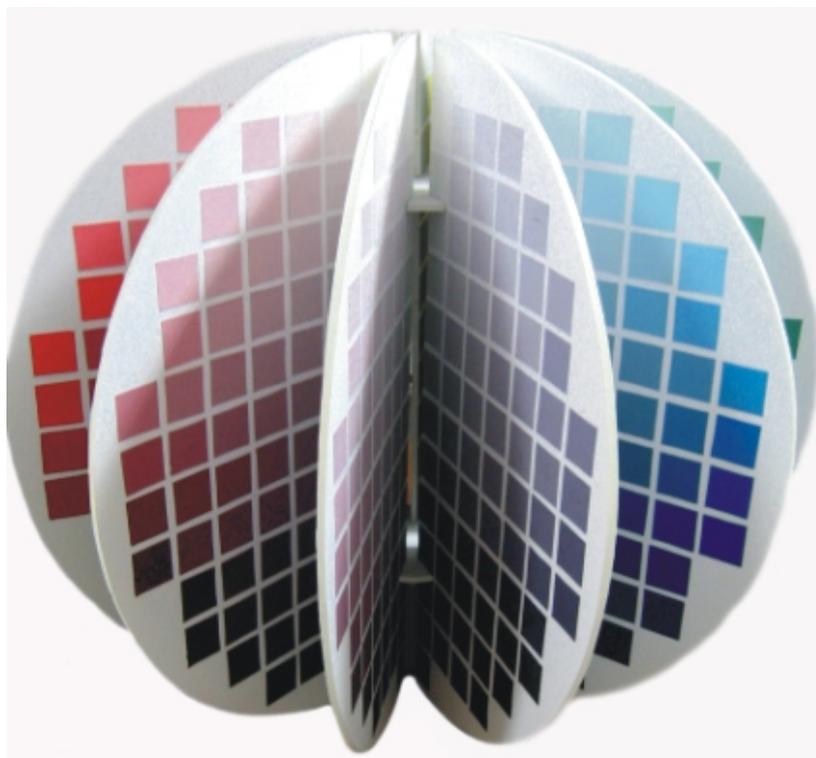
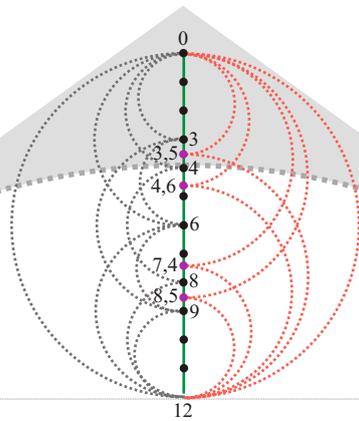
2.2

Autor: L. A. de Genaro
Título: *“Pela Retificação dos Matizes.”*
Dimensões: 18,0 x 18,0 cm. (cada Círculo)
Técnica: Aquarela sobre Papel



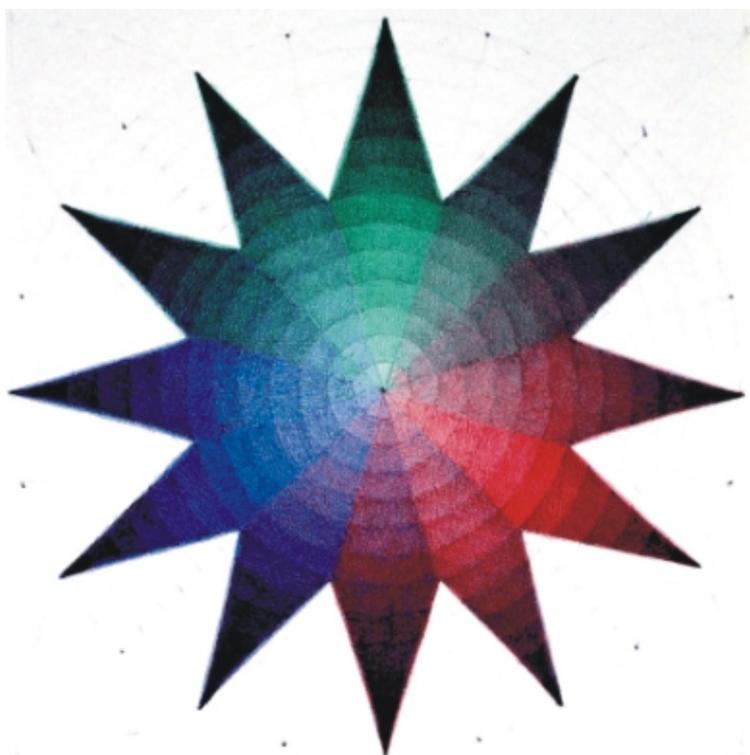
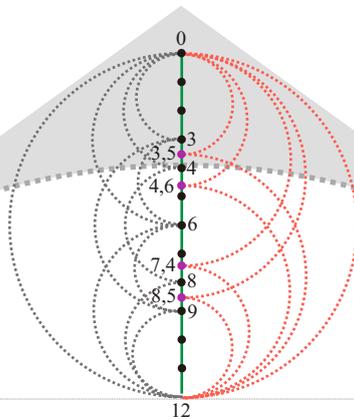
2.3

Autor: L. A. de Genaro
Título: “*Tabuleiro Cromático-Tonal.*”
Dimensões: 35,0 x 35,0 cm.
Técnica: Aquarela sobre Papel



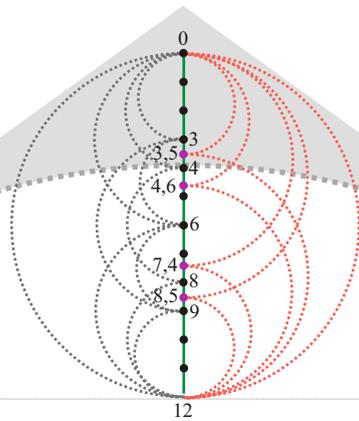
2.4

Autor: L. A. de Genaro
Título: “*Cosmogeometria da Cor.*”
Dimensões: 50,0 x 50,0 x 50,0 cm.
Técnica: Maquete Ficcional
 (Guache sobre Papel em Lâminas de Foam-Board)



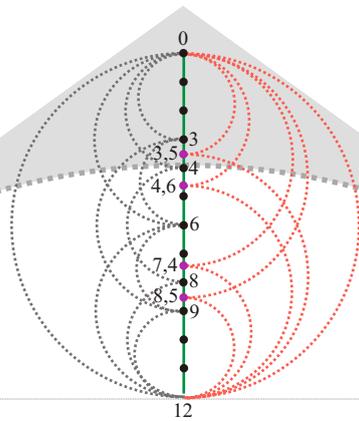
2.5

Autor: L. A. de Genaro
Título: “*Sistema Direcional Retificado do Círculo Cromático.*”
Dimensões: 18,0 x 18,0 cm.
Técnica: Caneta Esferográfica sobre Papel



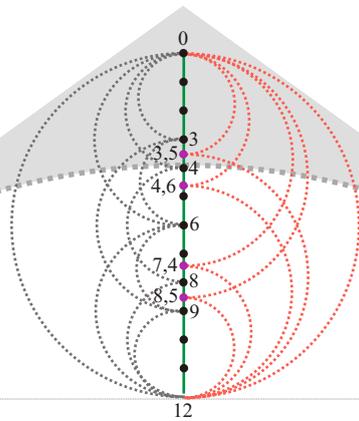
3

Autor: L. A. de Genaro
Título: “*Construção Abstrativa dos Matizes Desconcertantes.*”
Dimensões: 45,0 x 60,0 cm.
Técnica: Aquarela sobre Papel



3.1

Autor: L. A. de Genaro
Título: *“Na Refração dos Matizes, qual o ‘Site Specific’ da Cor?”*
Dimensões: 216,0 x 216,0 cm.
Técnica: Instalação (Aquarela sobre Papel)



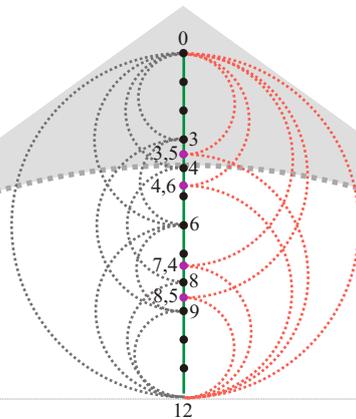
3.2

Autor: L. A. de Genaro

Título: *“Filosofia da Pintura: Refração da Paleta Cromática.”*

Dimensões: 15,0 x 12,0 x 20,0 cm.

Técnica: Maquete Ficcional (Tinta Óleo sobre Lâminas de Vidro em Base de Madeira)



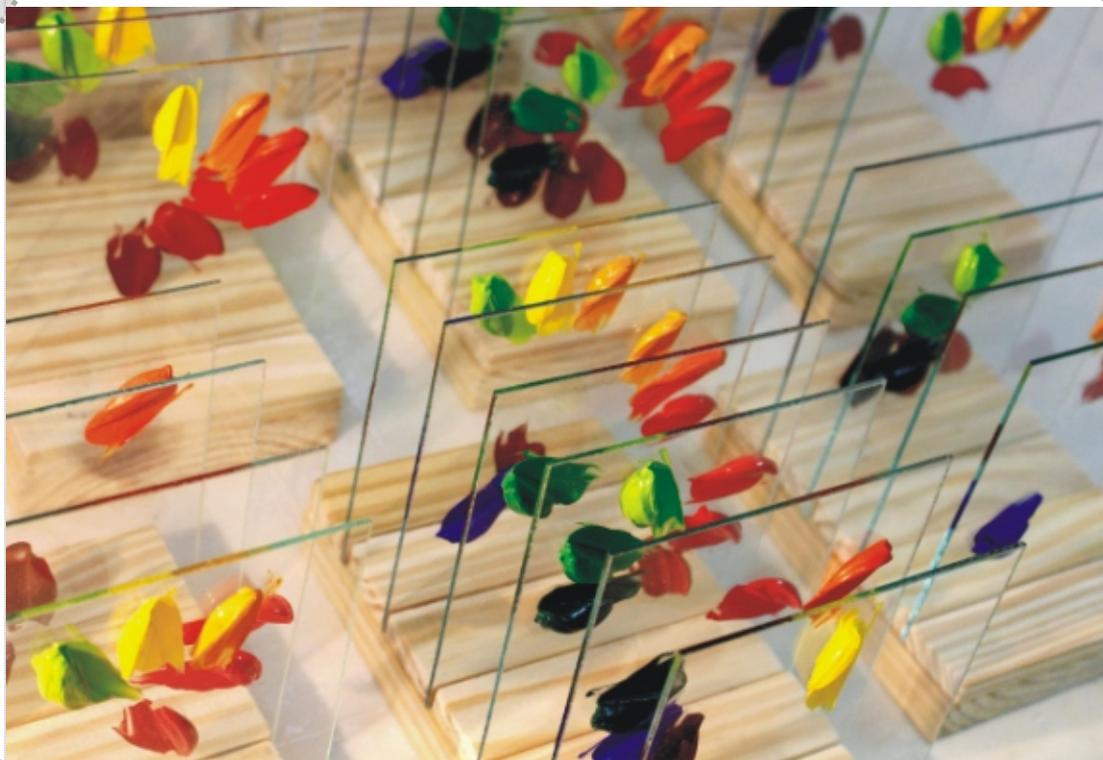
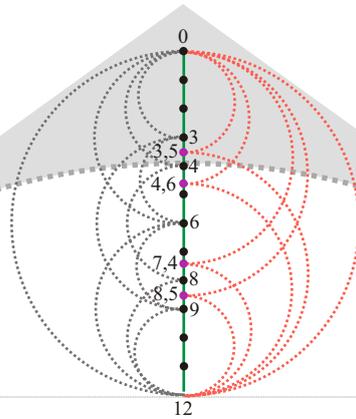
3.3

Autor: L. A. de Genaro

Título: *“Filosofia da Pintura: Refração da Paleta Cromática.”*

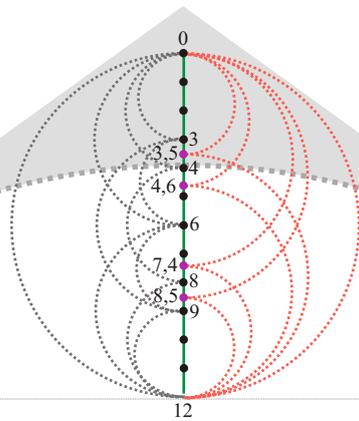
Dimensões: 15,0 x 12,0 x 20,0 cm. (detalhe)

Técnica: Maquete Ficcional (Tinta Óleo sobre Lâminas de Vidro em Base de Madeira)



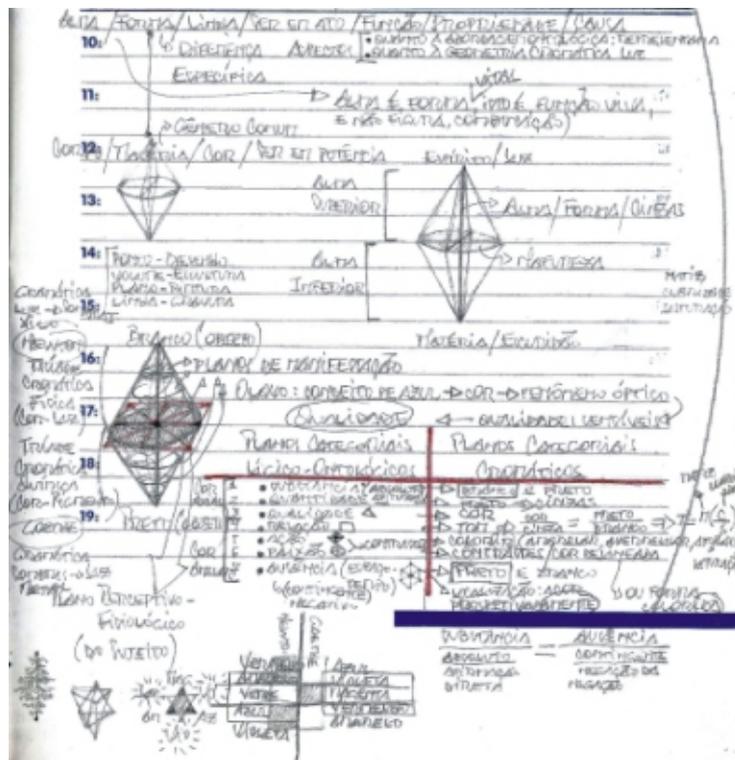
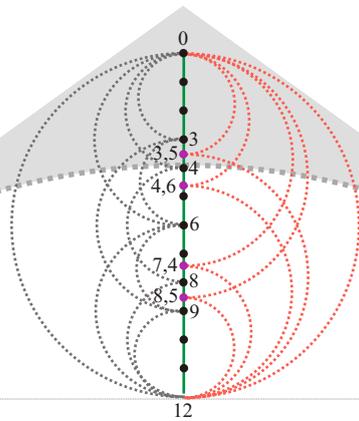
3.4

Autor: L. A. de Genaro
Título: *“Filosofia da Pintura: Refrações da Paleta Cromática.”*
Dimensões: 15,0 x 12,0 x 20,0 cm. (cada uma)
Técnica: Maquetes Ficcionalis (Tinta Óleo sobre Lâminas de Vidro em Base de Madeira)



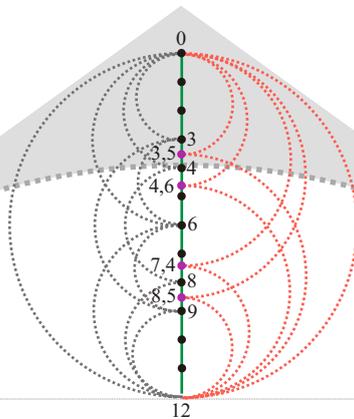
3.5

Autor: L. A. de Genaro
Título: *“Hexagonalidades Terrosas para Construção das Sombras”*
Dimensões: 60,0 x 45,0 cm.
Técnica: Pintura a Óleo sobre Cartão



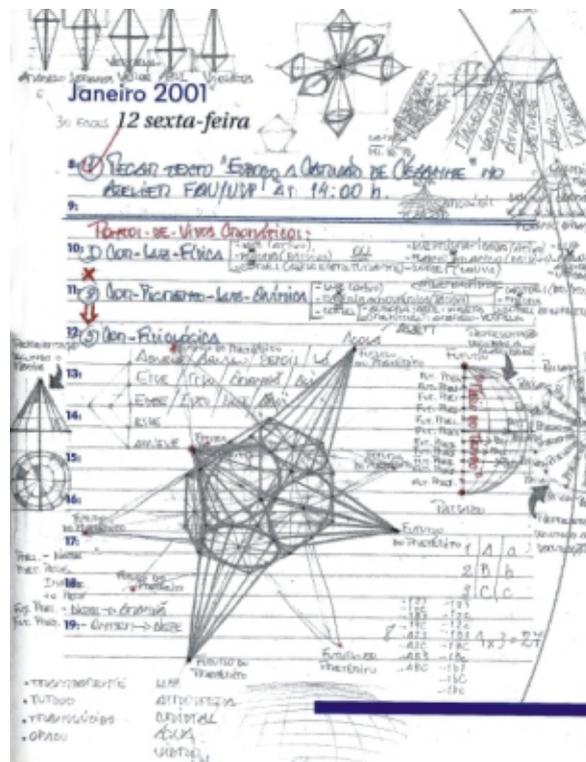
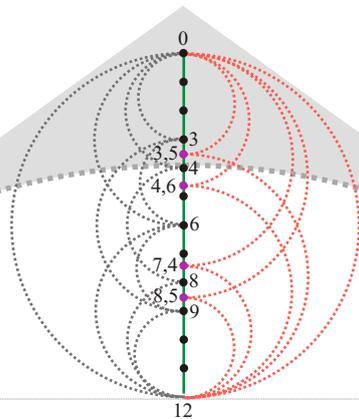
4

Autor: L. A. de Genaro
Título: “CosmoGeometria da Cor: Primeiro Movimento.”
Dimensões: 25,0 x 18,0 cm.
Técnica: Desenho a Grafite e Caneta Esferográfica sobre Papel



4.1

Autor: L. A. de Genaro
Título: “CosmoGeometria da Cor: Segundo Movimento.”
Dimensões: 25,0 x 18,0 cm.
Técnica: Desenho a Grafite e Caneta Esferográfica sobre Papel



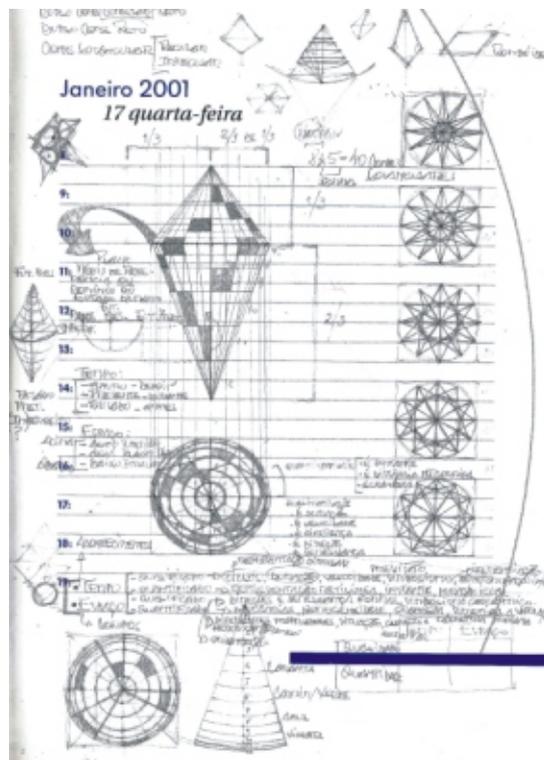
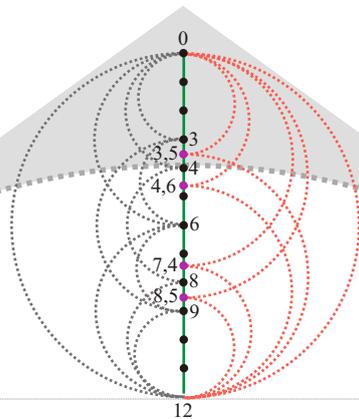
4.2

Autor: L. A. de Genaro

Título: “CosmoGeometria da Cor: Terceiro Movimento.”

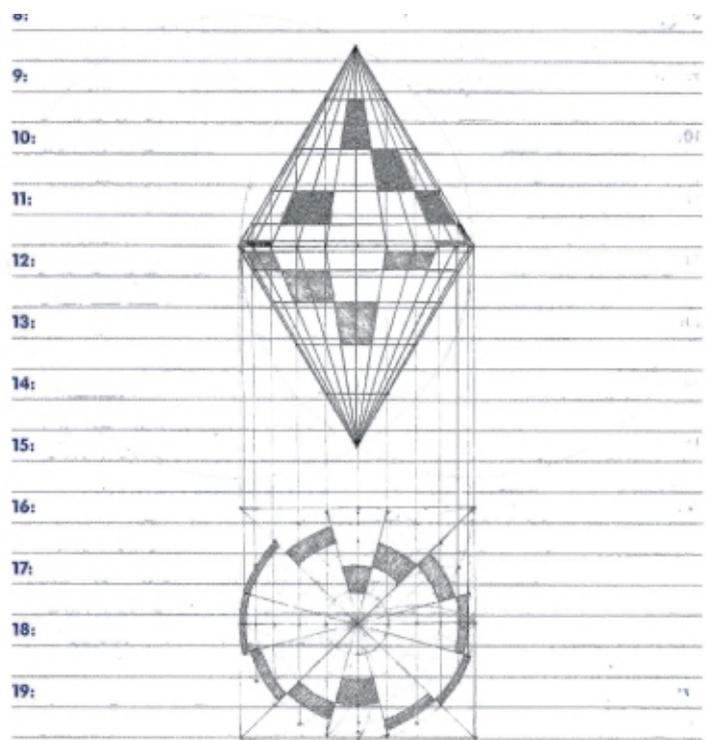
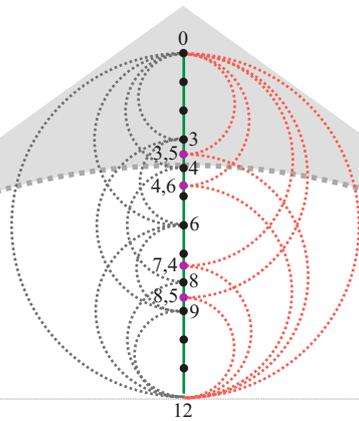
Dimensões: 25,0 x 18,0 cm.

Técnica: Desenho a Grafite e Caneta Esferográfica sobre Papel



4.4

Autor: L. A. de Genaro
Título: “CosmoGeometria da Cor: Quinto Movimento.”
Dimensões: 25,0 x 18,0 cm.
Técnica: Desenho a Grafite e Caneta Esferográfica sobre Papel



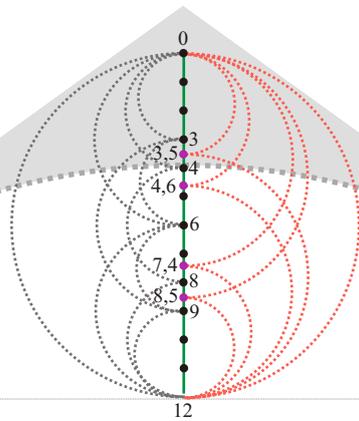
4.5

Autor: L. A. de Genaro

Título: “*CosmoGeometria da Cor: Sexto Movimento.*”

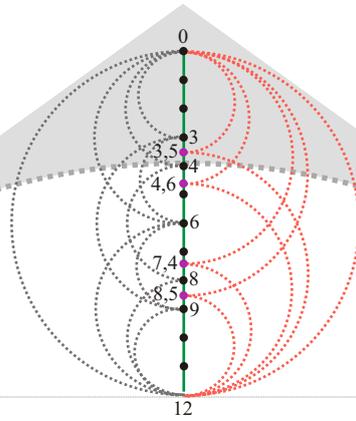
Dimensões: 25,0 x 18,0 cm.

Técnica: Desenho a Grafite e Caneta Esferográfica sobre Papel



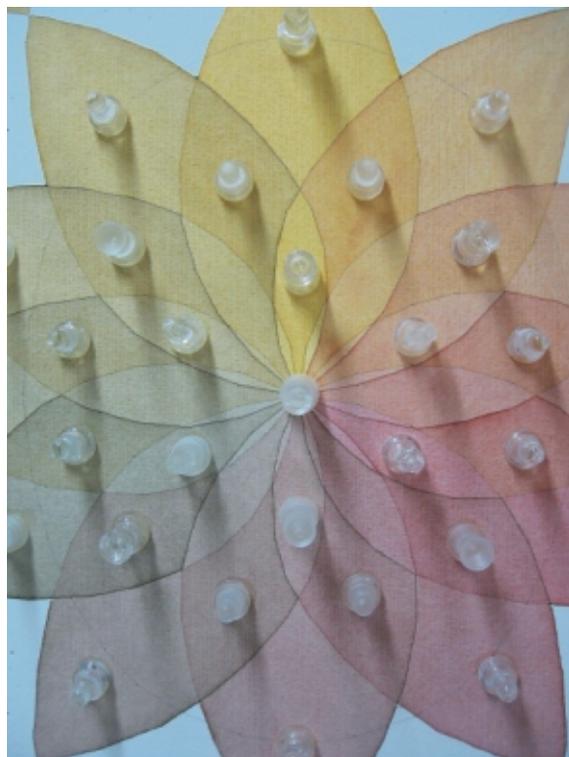
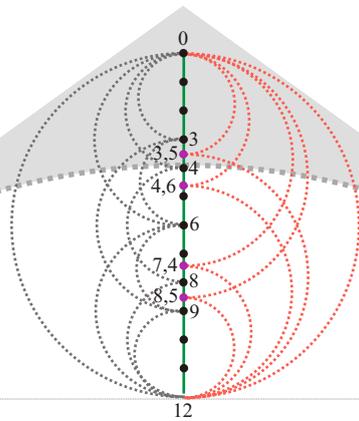
5

Autor: L. A. de Genaro
Título: “*Rosácea Enxadristica: Primeira Direção.*”
Dimensões: 67,0 x 50,0 cm.
Técnica: Maquete Ficcional (Aquarela, Peças de Xadrez, Pregos e Punções sobre Papel colado em Compensado)



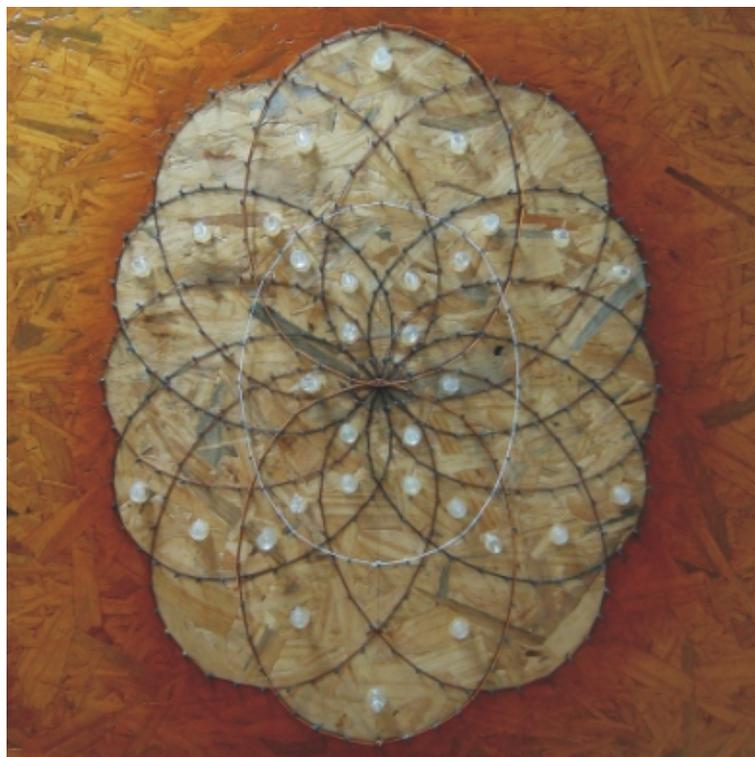
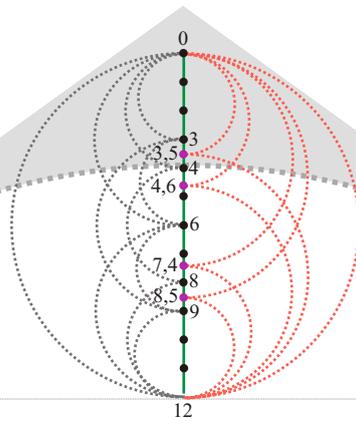
5.1

Autor: L. A. de Genaro
Título: “Rosácea Enxadristica: Primeira Direção.”
Dimensões: 67,0 x 50,0 cm. (detalhe)
Técnica: Maquete Ficcional (Aquarela, Peças de Xadrez, Pregos e Punções sobre Papel colado em Compensado)



5.2

Autor: L. A. de Genaro
Título: *“Rosácea Enxadristica: Segunda Direção.”*
Dimensões: 67,0 x 50,0 cm.
Técnica: Maquete Ficcional (Aquarela e Peças de Xadrez sobre Papel colado em Compensado)



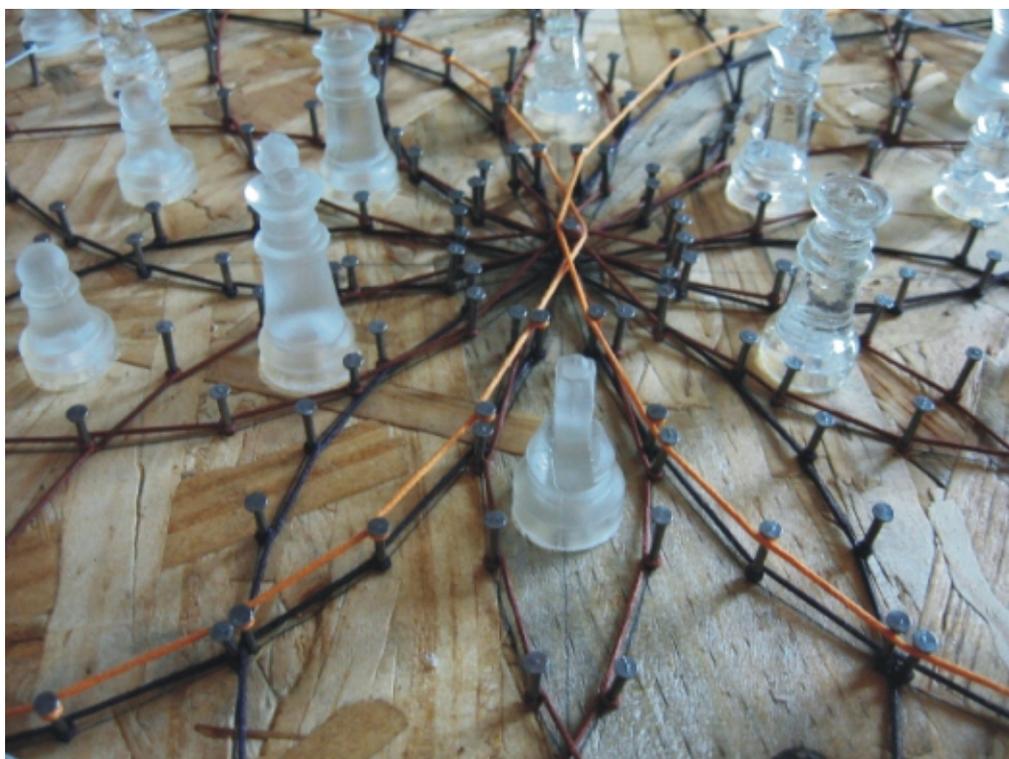
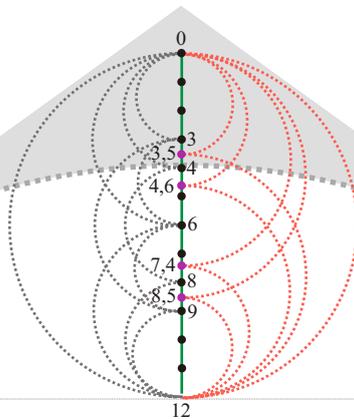
5.3

Autor: L. A. de Genaro

Título: *“Rosácea Enxadristica: Terceira Direção.”*

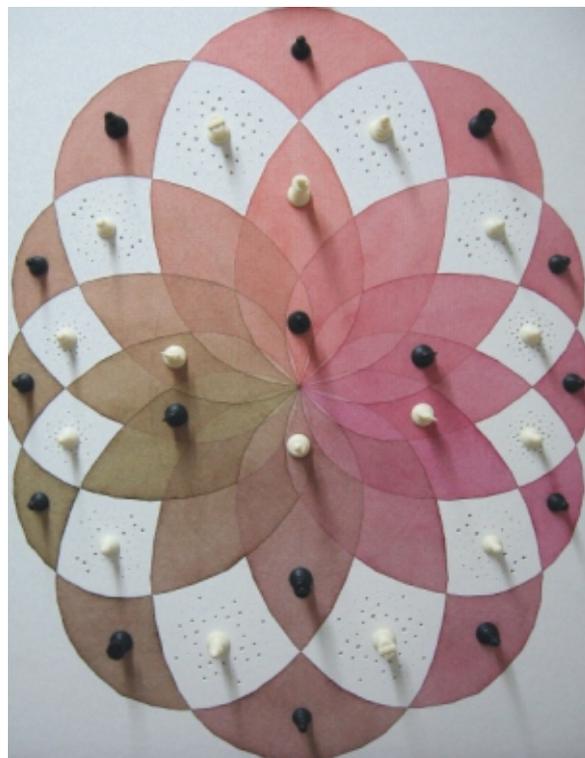
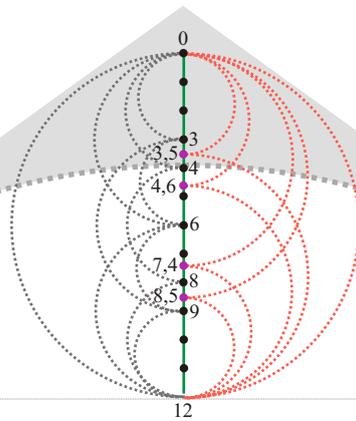
Dimensões: 80,0 x 80,0 cm.

Técnica: Maquete Ficcional (Pintura a Óleo, Peças de Xadrez, Pregos e Linha de Croché sobre Aglomerado Reciclado)



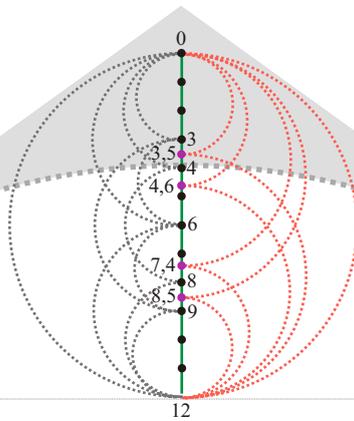
5.4

Autor: L. A. de Genaro
Título: “Rosácea Enxadristica: Terceira Direção.”
Dimensões: 80,0 x 80,0 cm. (detalhe)
Técnica: Maquete Ficcional (Pintura a Óleo, Peças de Xadrez, Pregos e Linha de Croché sobre Aglomerado Reciclado)

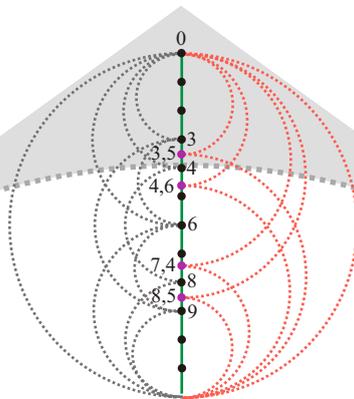


5.5

Autor: L. A. de Genaro
Título: “Rosácea Enxadristica: Quarta Direção.”
Dimensões: 67,0 x 50,0 cm.
Técnica: Maquete Ficcional (Aquarela, Peças de Xadrez e Punções sobre Papel colado em Compensado)

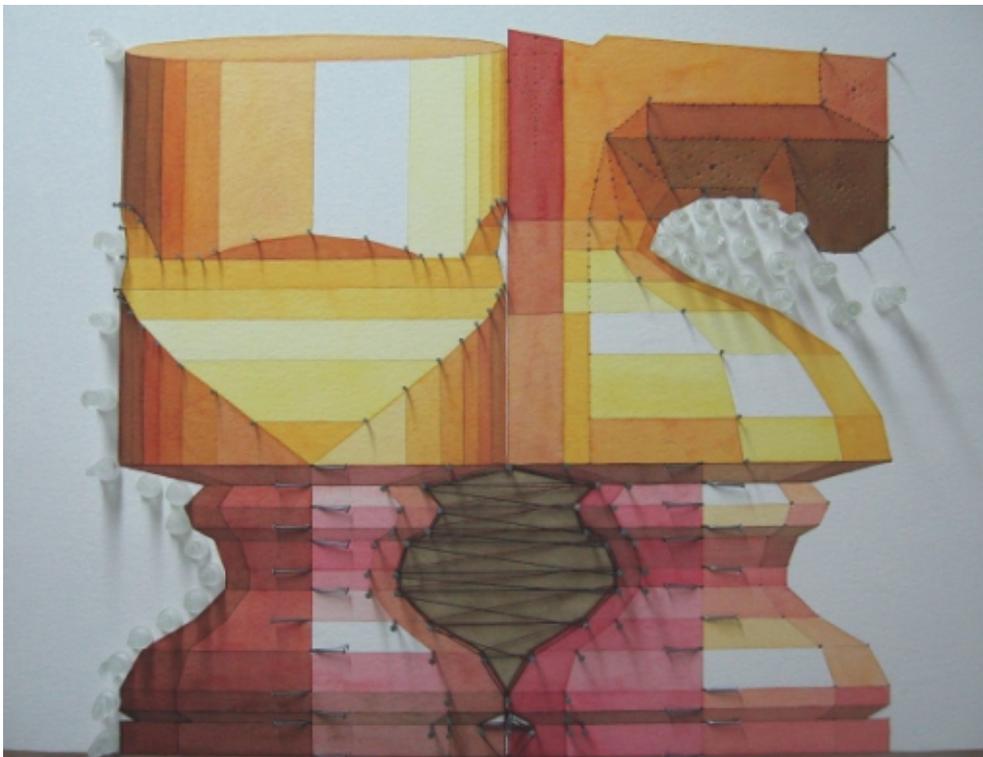
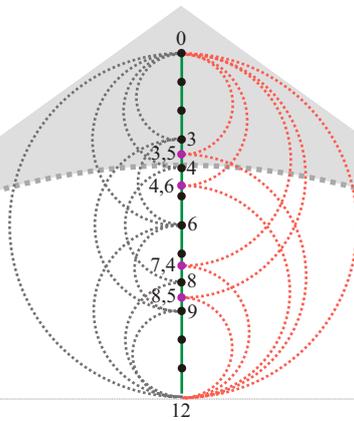


Autor: L. A. de Genaro
Título: “*Sistema de Contradições da Personalidade Humana?*”
Dimensões: 80,0 x 100,0 cm.
Técnica: Pintura a Óleo sobre Tela



6.1

Autor: L. A. de Genaro
Título: “*O que é o Tempo?*”
Dimensões: 115,0 x 115,0 cm.
Técnica: Pintura a Óleo, Peças de Xadrez e Pregos
 sobre Aglomerado Reciclado



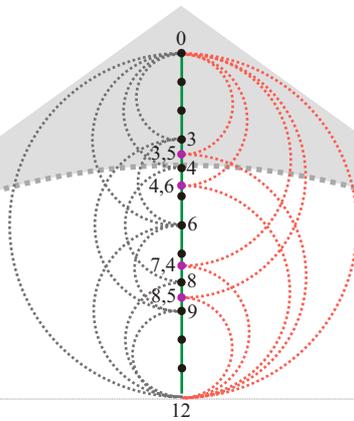
6.2

Autor: L. A. de Genaro

Título: *“Percurso do Cavalo Retificado.”*

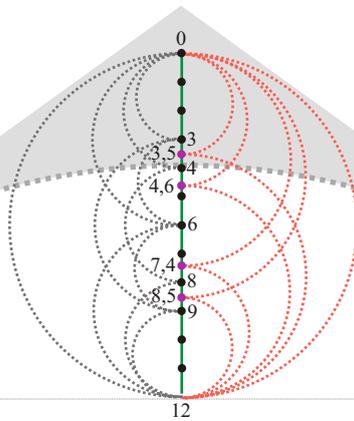
Dimensões: 50,0 x 67,0 cm.

Técnica: Aquarela, Peças de Xadrez, Pregos e Linha de Croché sobre Papel colado em Compensado



6.3

Autor: L. A. de Genaro
Título: “Cavalo do Rei x Cavalo da Dama.”
Dimensões: 50,0 x 67,0 cm.
Técnica: Aquarela, Peças de Xadrez, Pregos e Punções sobre Papel colado em Compensado



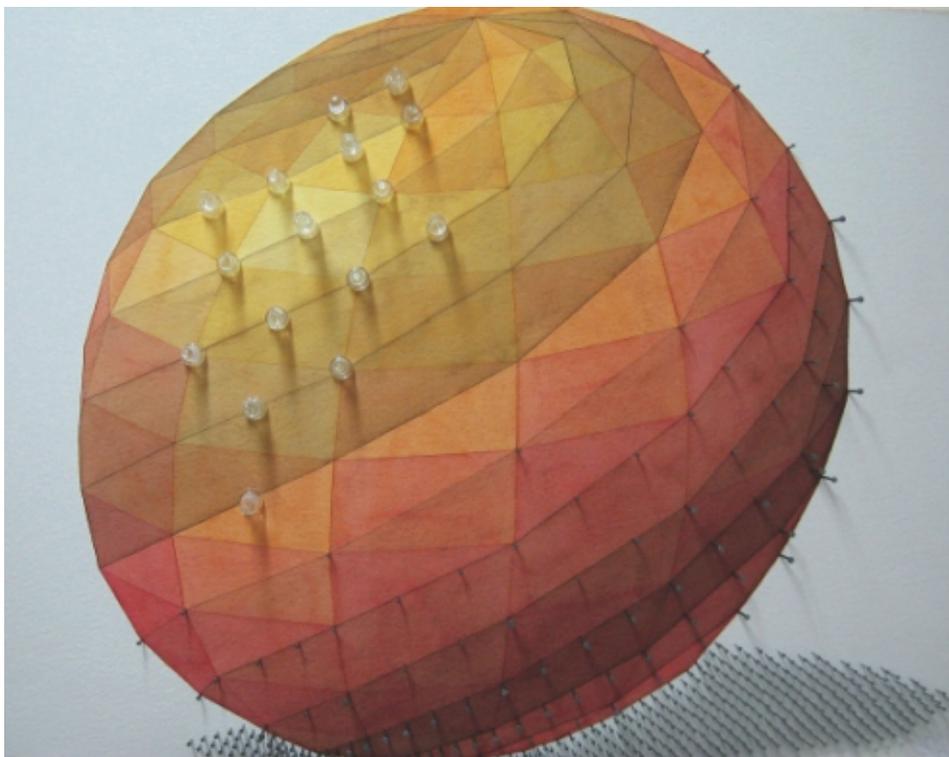
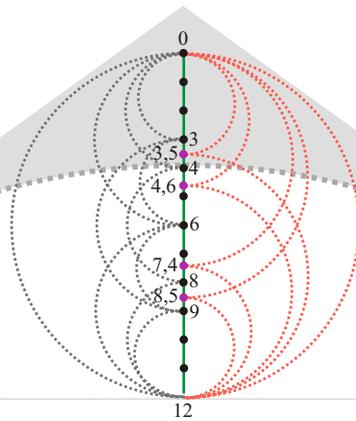
6.4

Autor: L. A. de Genaro

Título: *“Na Partida, sempre há uma Partição da Unidade em Jogo.”*

Dimensões: 50,0 x 67,0 cm.

Técnica: Aquarela, Peças de Xadrez e Pregos
sobre Papel colado em Compensado



6.5

Autor: L. A. de Genaro
Título: “*Em Jogo.*”
Dimensões: 50,0 x 67,0 cm.
Técnica: Aquarela, Peças de Xadrez e Pregos
 sobre Papel colado em Compensado

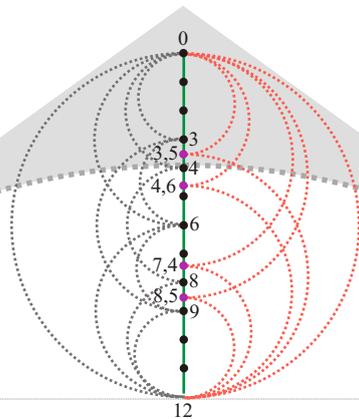
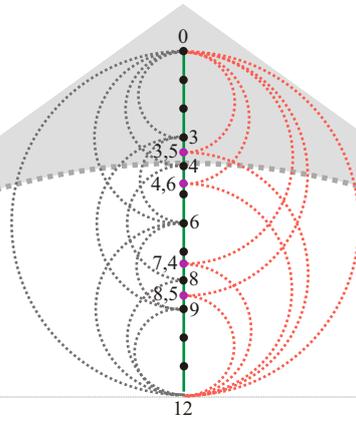


Foto: Patricia Pontes

7

Autor: L. A. de Genaro
Título: “*O Pintor e a Modelo.*”
Dimensões: 30,0 x 50,0 cm.
Técnica: Fotografia de Performance



7.1

Foto: Patrícia Pontes



Autor: L. A. de Genaro
Título: *“A Volta do Prisioneiro Libertado.”*
Dimensões: 50,0 x 30,0 cm.
Técnica: Fotografia de Performance

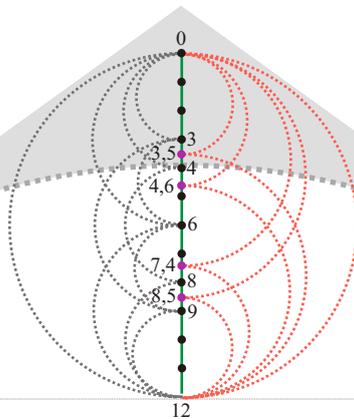


Foto: Patrícia Pontes

7.2

Autor: L. A. de Genaro
Título: “Somos Todos Instrumentos da Luz.”
Dimensões: 50,0 x 30,0 cm.
Técnica: Fotografia de Performance

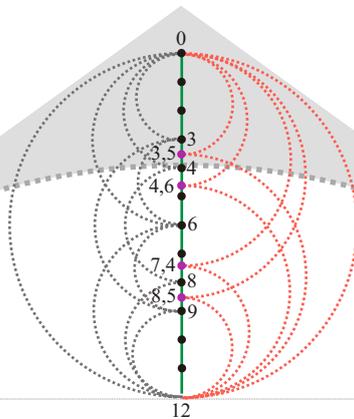


Foto: Patricia Pontes

7.3

Autor: L. A. de Genaro
Título: *“O Escultor, a Modelo e qual Prisioneiro que se Liberta?”*
Dimensões: 50,0 x 30,0 cm.
Técnica: Fotografia de Performance

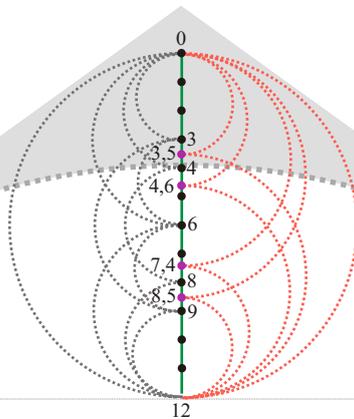
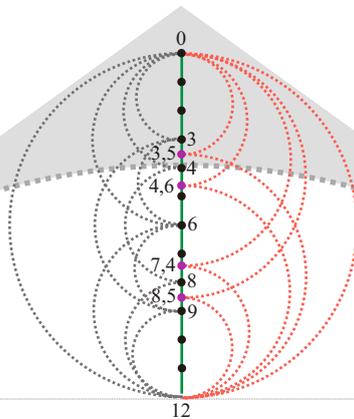


Foto: Patricia Pontes



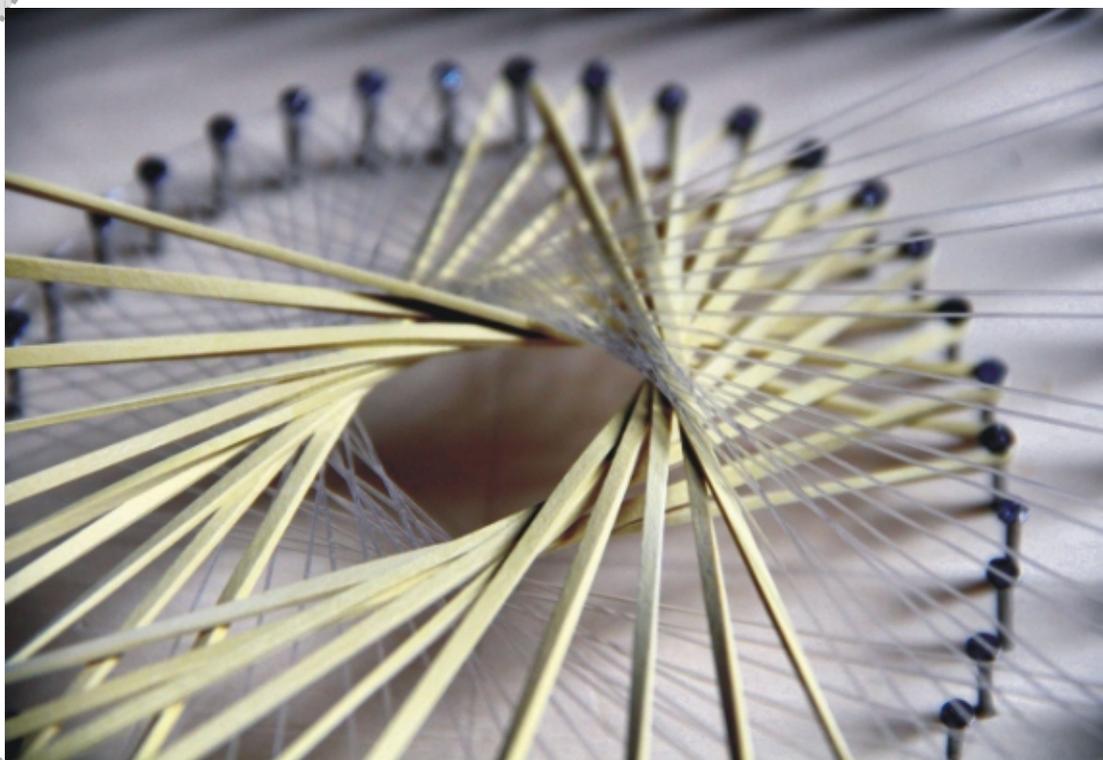
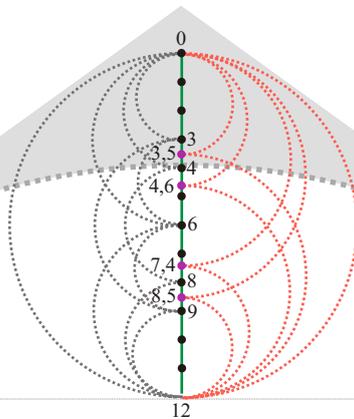
7.4

Autor: L. A. de Genaro
Título: *“Modelo Ternário e o Silêncio do Processo.”*
Dimensões: 30,0 x 50,0 cm.
Técnica: Fotografia de Performance

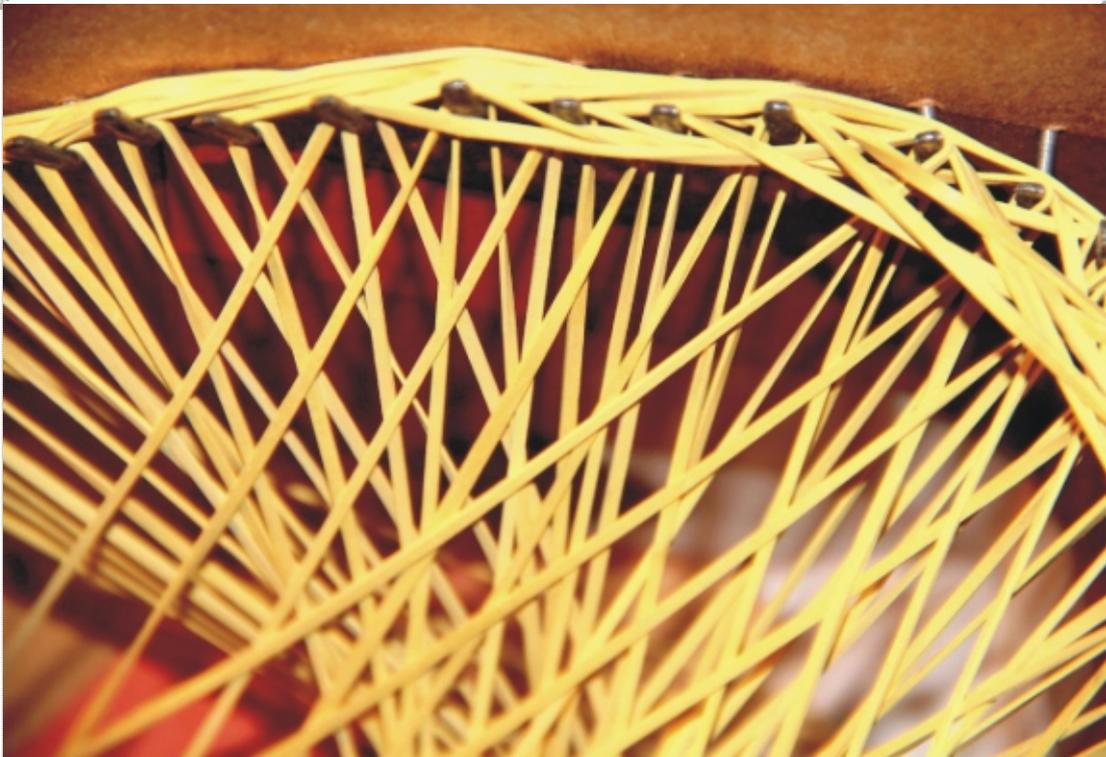
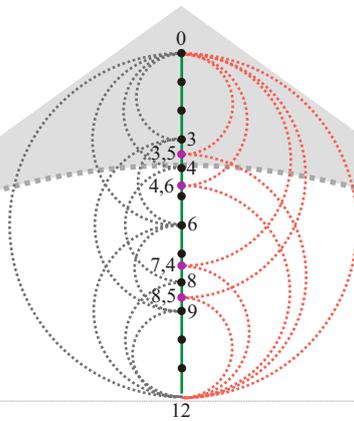


7.5

Autor: L. A. de Genaro
Título: “*O que é o Tempo?*”
Dimensões: 115,0 x 115,0 cm. (detalhe)
Técnica: Pintura a Óleo, Peças de Xadrez e Pregos
 sobre Aglomerado Reciclado

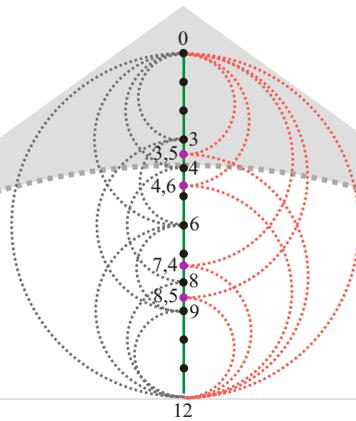


Autor: L. A. de Genaro
Título: “*Raiz Quadrada de Dois para Quarenta Partes.*”
Dimensões: 6,0 x 20,0 x 20,0 cm. (detalhe)
Técnica: Maquete Ficcional
 (Pregos, Elásticos e Fios de Náilon sobre Compensado)



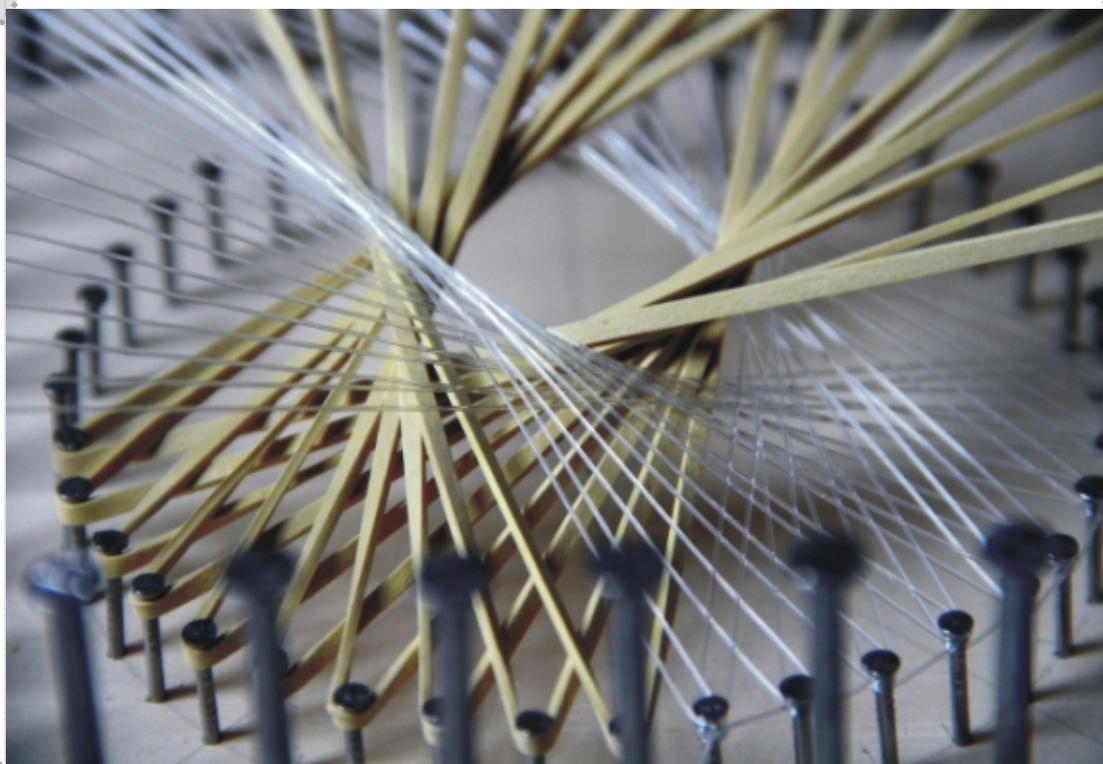
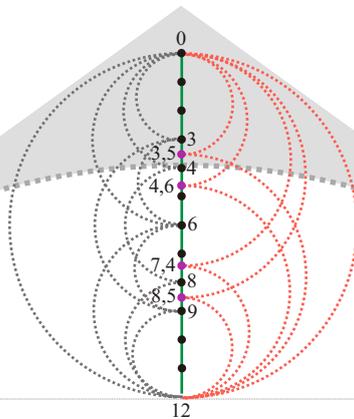
8.1

Autor: L. A. de Genaro
Título: “*CantoChão Cúbico-Polifônico Visual.*”
Dimensões: 25,0 x 25,0 x 25,0 cm. (detalhe)
Técnica: Maquete Ficcional (Aquarela, Pregos e Elásticos sobre Papel Kraft que reveste Compensado)



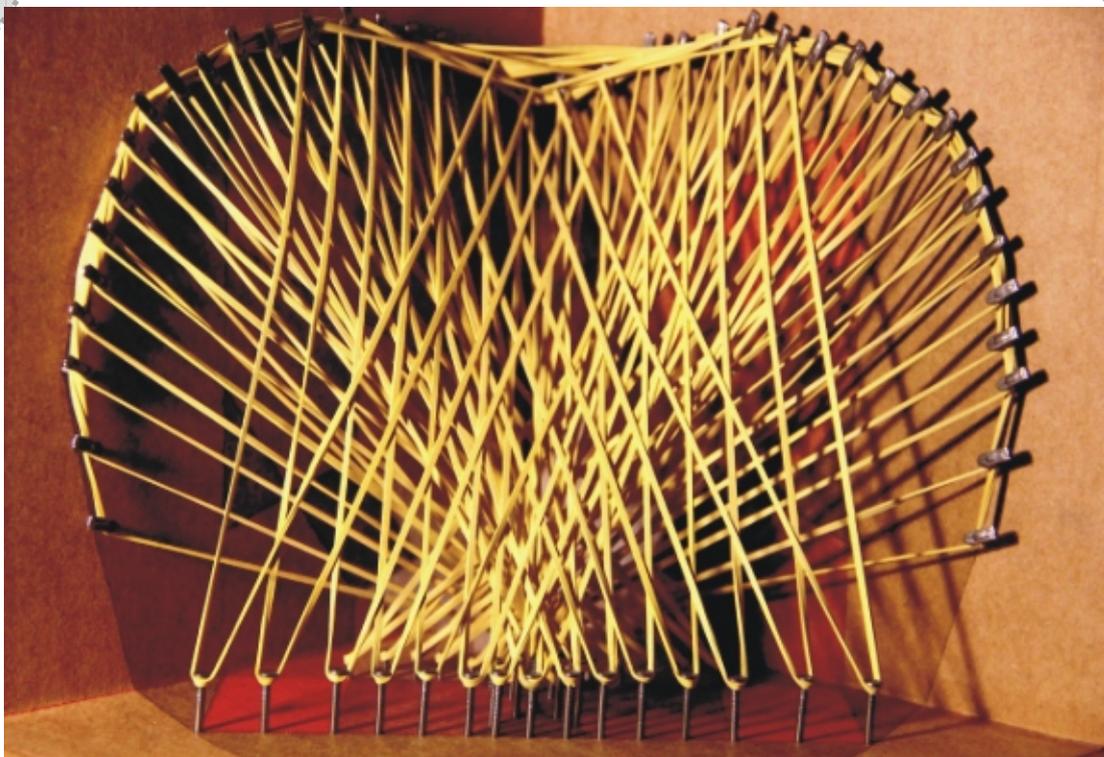
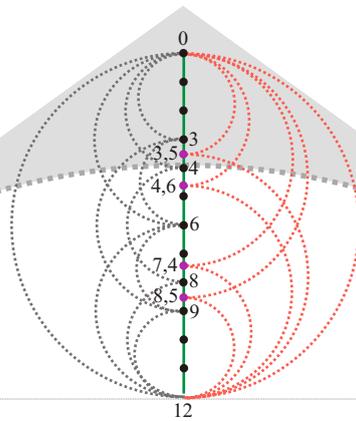
8.2

Autor: L. A. de Genaro
Título: *“Intervalo de Jogo na Arena Balcão-Língua do Vetro Tralucete.”*
Dimensões: 30,0 x 50,0 cm.
Técnica: Fotografia



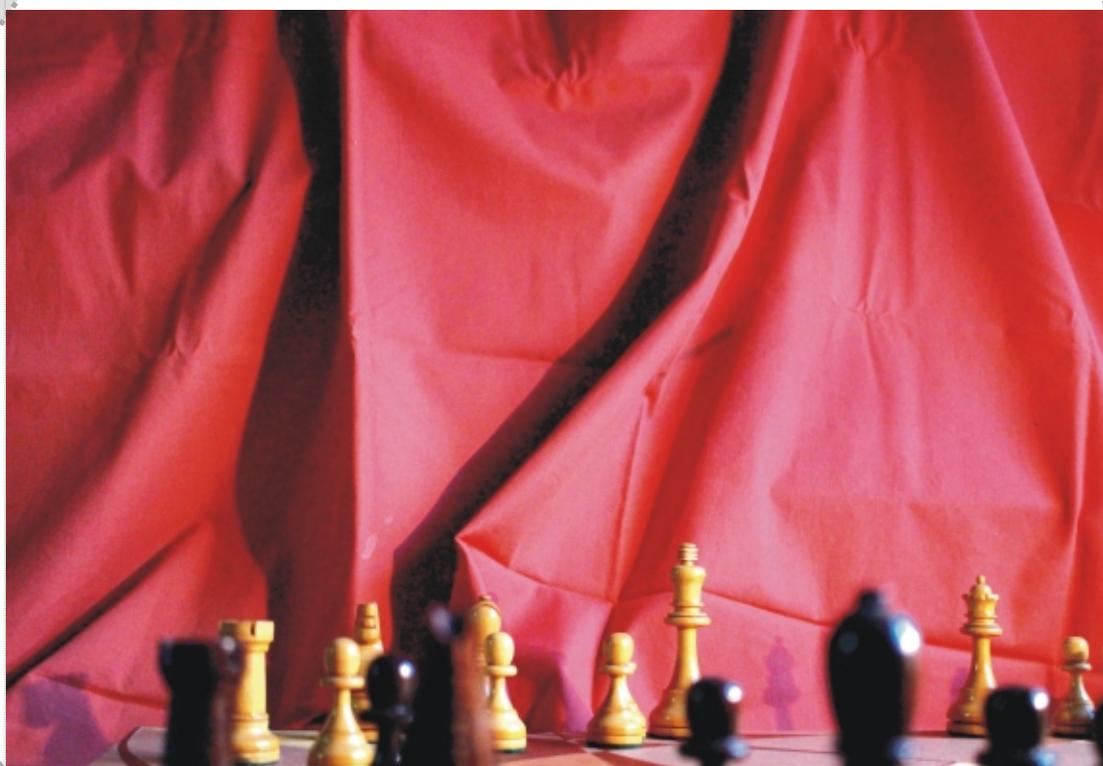
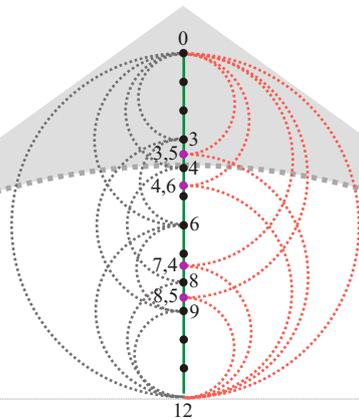
8.3

Autor: L. A. de Genaro
Título: “*Raiz Quadrada de Dois para Quarenta Partes.*”
Dimensões: 6,0 x 20,0 x 20,0 cm. (detalhe)
Técnica: Maquete Ficcional
 (Pregos, Elásticos e Fios de Náilon sobre Compensado)



8.4

Autor: L. A. de Genaro
Título: “*CantoChão Cúbico-Polifônico Visual.*”
Dimensões: 25,0 x 25,0 x 25,0 cm. (detalhe)
Técnica: Maquete Ficcional (Aquarela, Pregos e Elásticos sobre Papel Kraft que reveste Compensado)



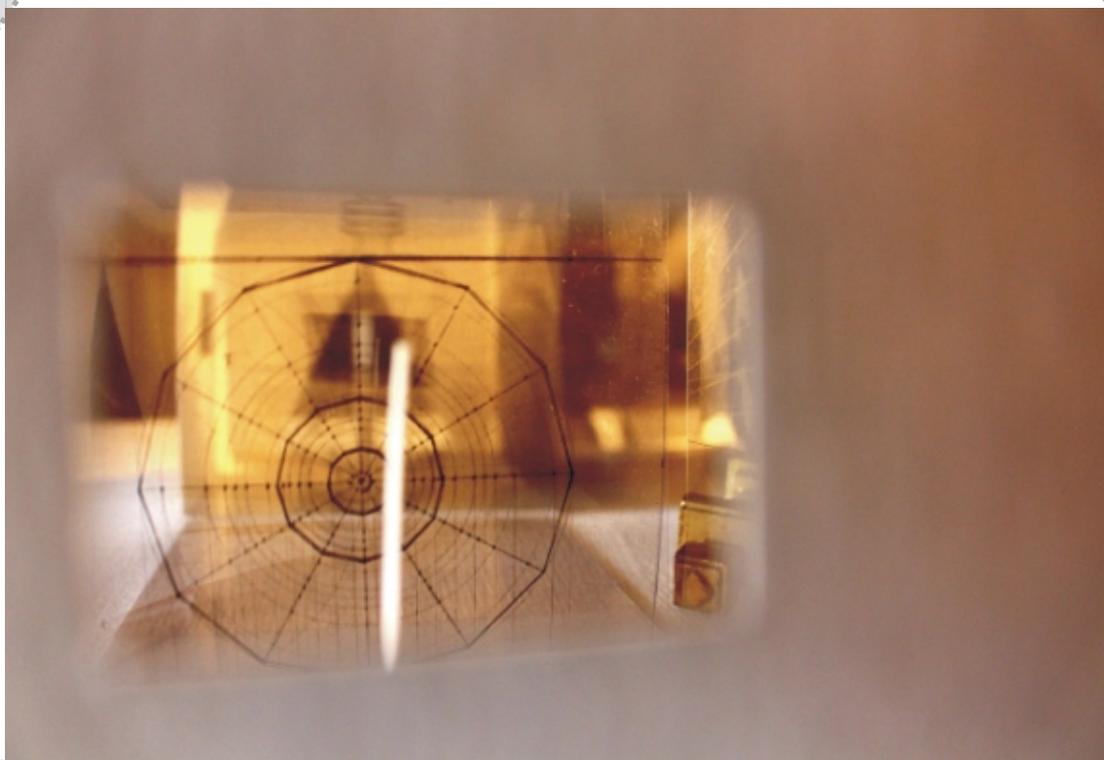
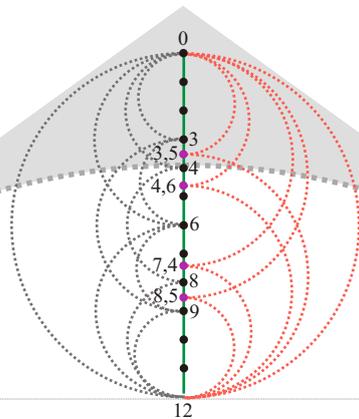
8.5

Autor: L. A. de Genaro

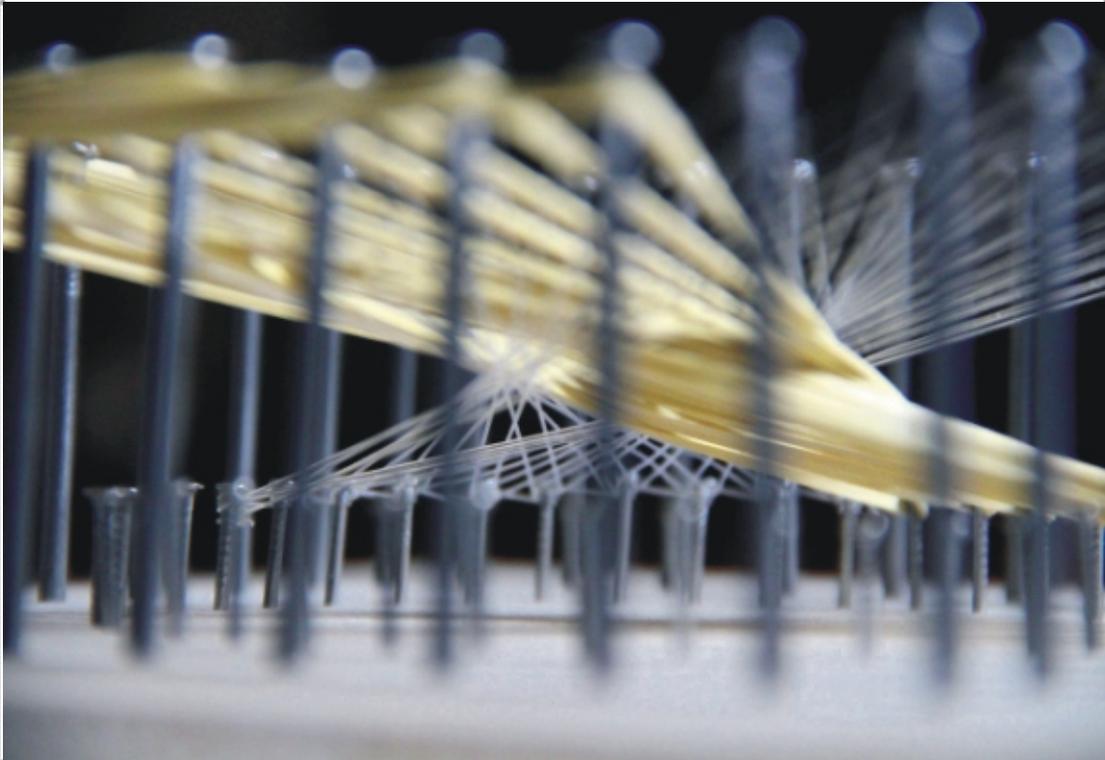
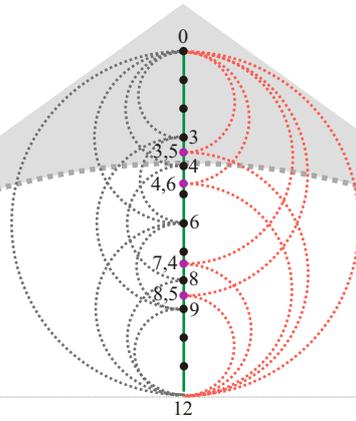
Título: *“Intervalo de Jogo na Arena Balcão-Língua do Vetro Tralucete.”*

Dimensões: 30,0 x 50,0 cm.

Técnica: Fotografia

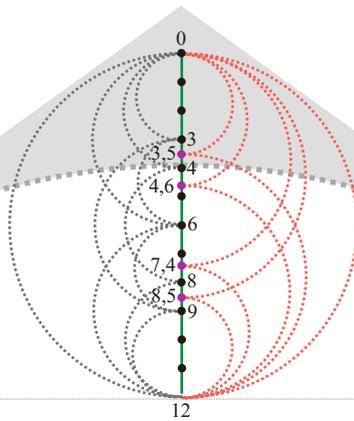


Autor: L. A. de Genaro
Título: “*Cenário Cúbico Quadripartido.*”
Dimensões: 10,0 x 50,0 x 50,0 cm. (detalhe)
Técnica: Maquete Ficcional (Xerox em Acetato de
 Desenhos a Grafite sobre Papel Dobrado e Recortado)



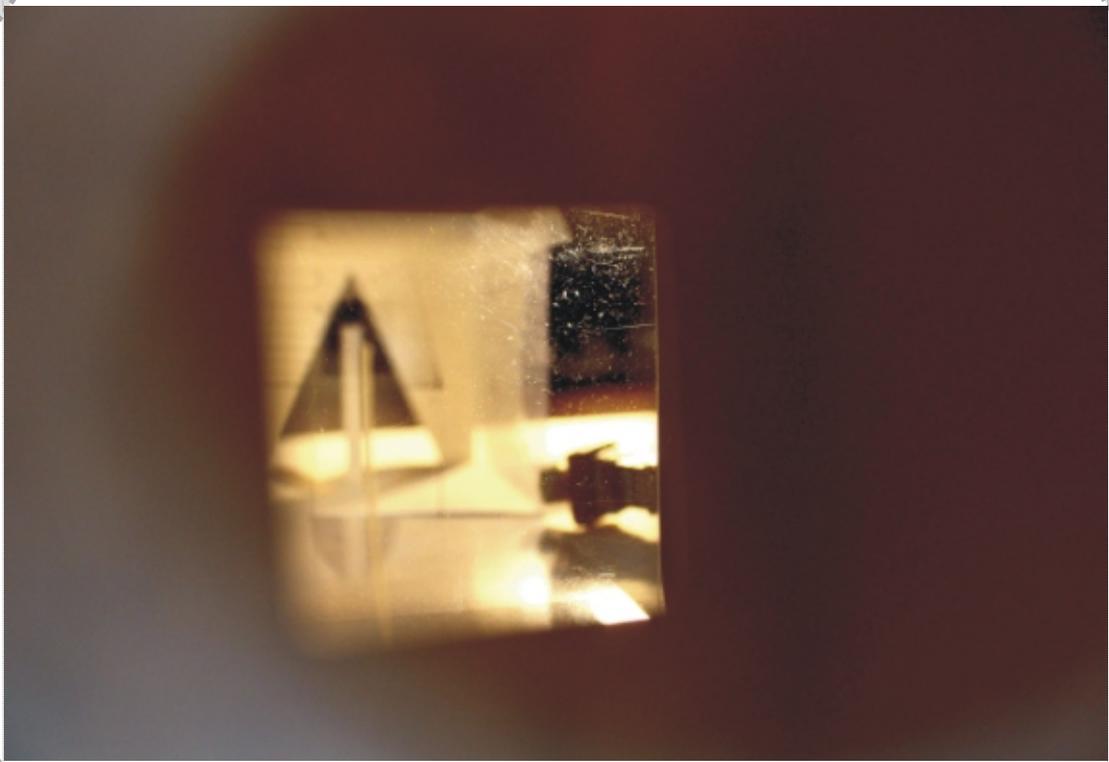
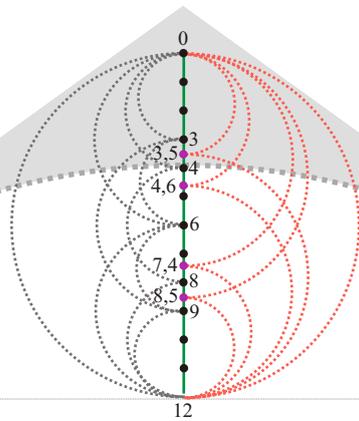
9.1

Autor: L. A. de Genaro
Título: *“Raiz Quadrada de Dois para Quarenta Partes.”*
Dimensões: 6,0 x 20,0 x 20,0 cm. (detalhe)
Técnica: Maquete Ficcional
(Pregos, Elásticos e Fios de Náilon sobre Compensado)



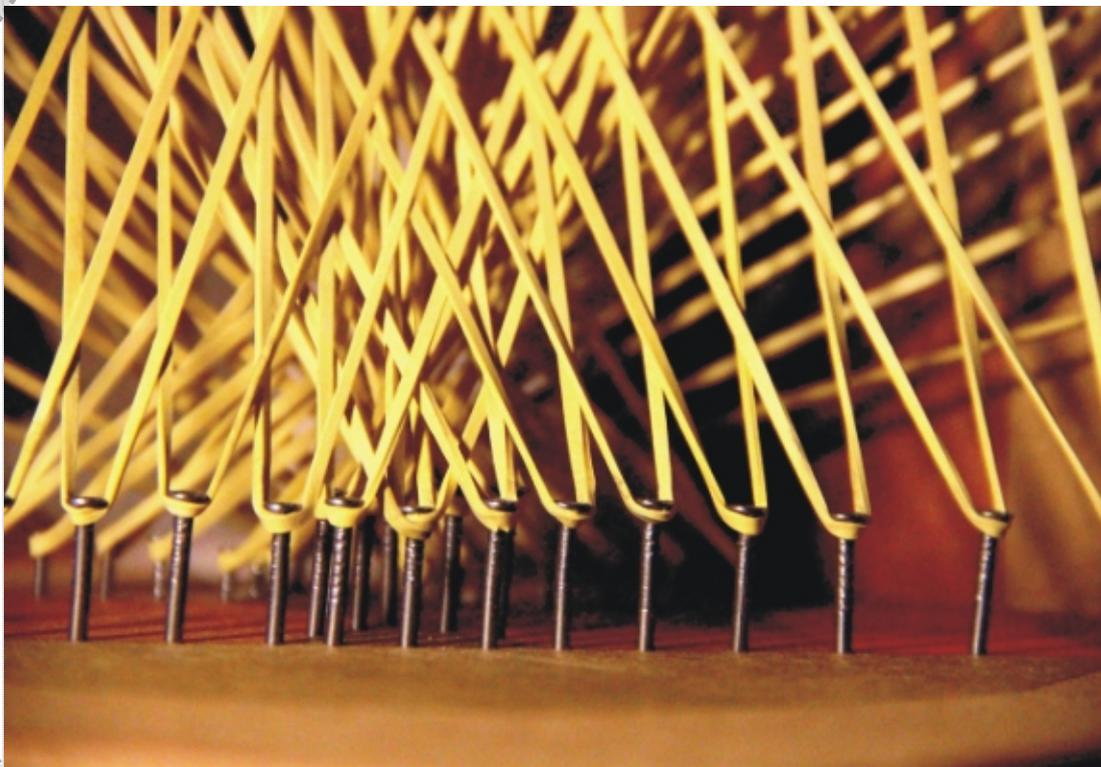
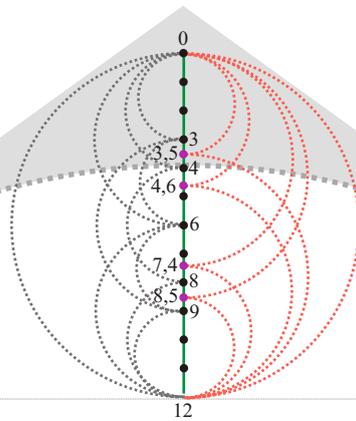
9.2

Autor: L. A. de Genaro
Título: “Cavalo do Rei x Cavalo da Dama.”
Dimensões: 50,0 x 67,0 cm. (detalhe)
Técnica: Aquarela, Peças de Xadrez, Pregos e Punções sobre Papel colado em Compensado



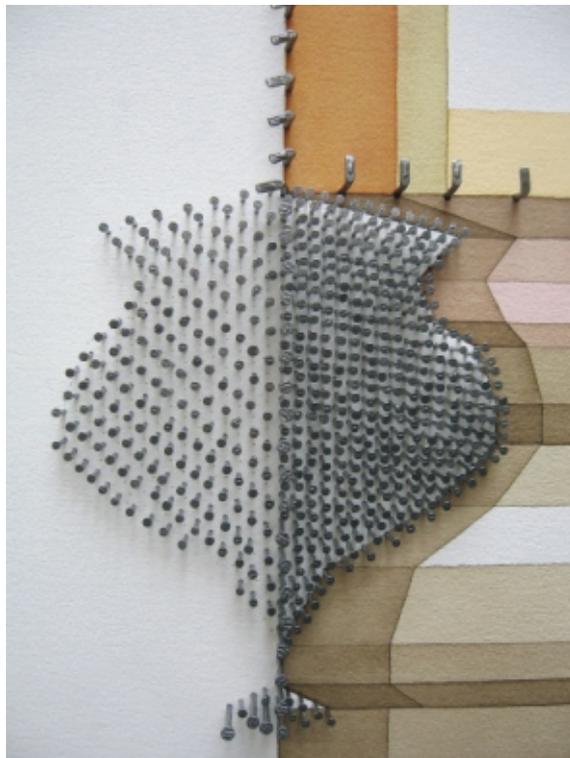
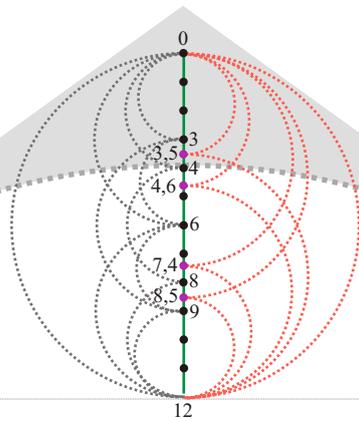
9.3

Autor: L. A. de Genaro
Título: “*Cenário Cúbico Quadripartido.*”
Dimensões: 10,0 x 50,0 x 50,0 cm. (detalhe)
Técnica: Maquete Ficcional (Xerox em Acetato de
 Desenhos a Grafite sobre Papel Dobrado e Recortado)



9.4

Autor: L. A. de Genaro
Título: “*CantoChão Cúbico-Polifônico Visual.*”
Dimensões: 25,0 x 25,0 x 25,0 cm. (detalhe)
Técnica: Maquete Ficcional (Aquarela, Pregos e Elásticos sobre Papel Kraft que reveste Compensado)



9.5

Autor: L. A. de Genaro
Título: “*Cavalo do Rei x Cavalo da Dama.*”
Dimensões: 50,0 x 67,0 cm. (detalhe)
Técnica: Aquarela, Peças de Xadrez, Pregos e Punções sobre Papel colado em Compensado

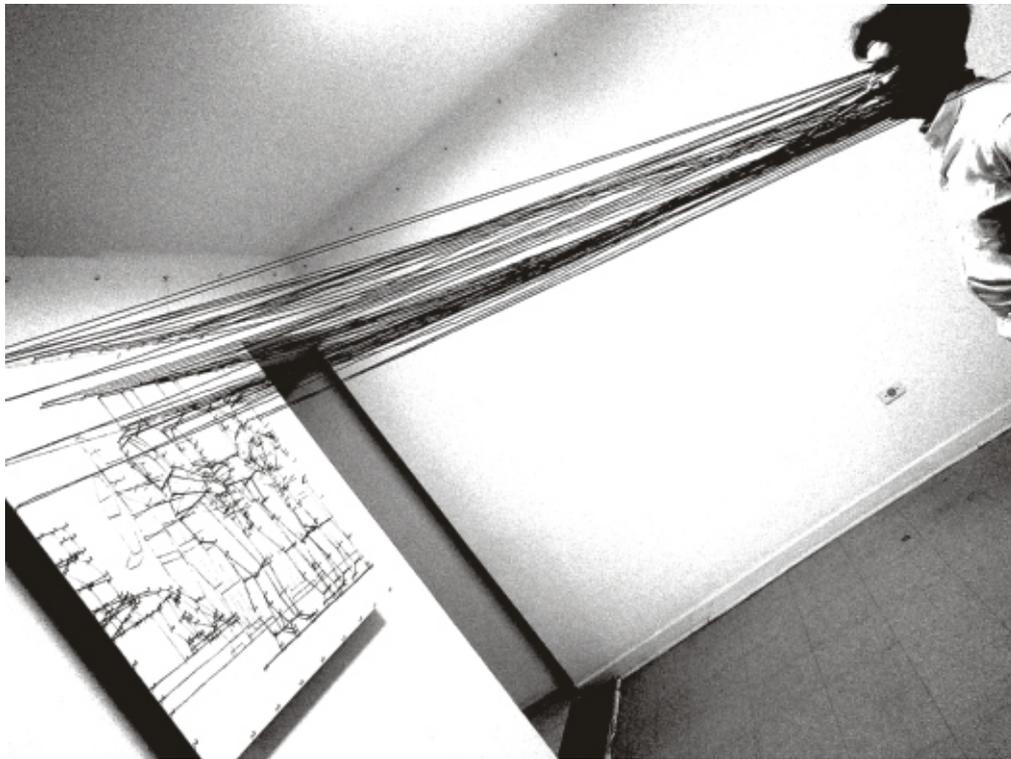
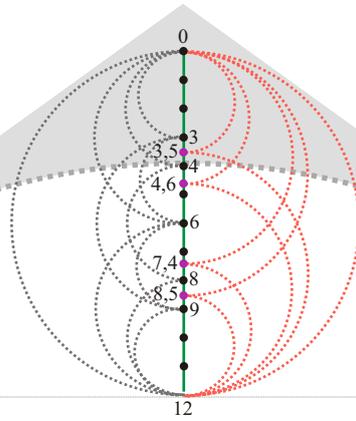
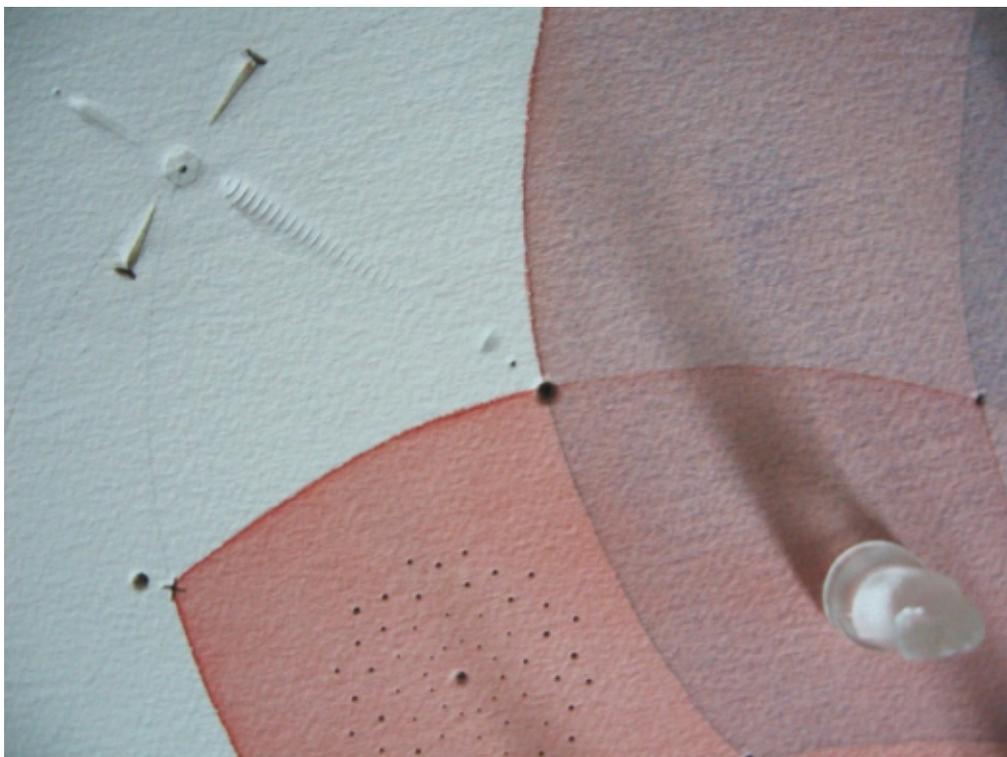
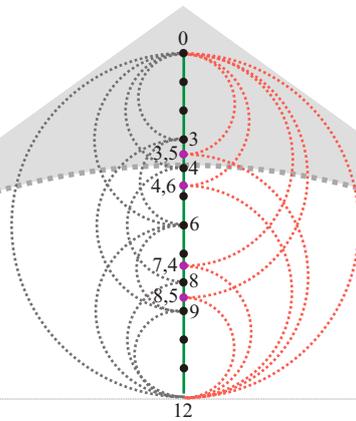


Foto: Kazuho Shizuru

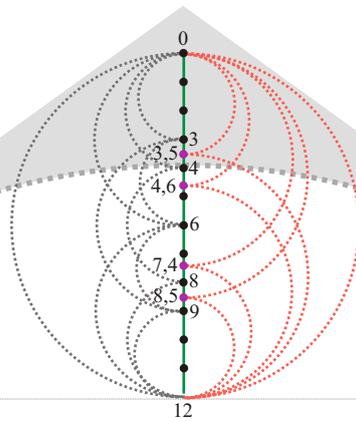
10

Autor: L. A. de Genaro
Título: *“Formação da Pirâmide Visual.”*
Dimensões: 200,0 x 120,0 x 250,0 cm.
Técnica: Performance de Maquete Ficcional
 (Desenho sobre Painel, Pregos e Fios de Croché)



10.1

Autor: L. A. de Genaro
Título: “Rosácea Enxadristica: Quinta Direção.”
Dimensões: 50,0 x 50,0 cm. (detalhe)
Técnica: Maquete Ficcional (Aquarela, Peças de Xadrez,
 e Punções sobre Papel colado em Compensado)



10.2

Autor: L. A. de Genaro
Título: “Rosácea Enxadística: Sexta Direção.”
Dimensões: 67,0 x 50,0 cm. (detalhe)
Técnica: Maquete Ficcional (Aquarela e Peças de Xadrez,
sobre Papel colado em Compensado)

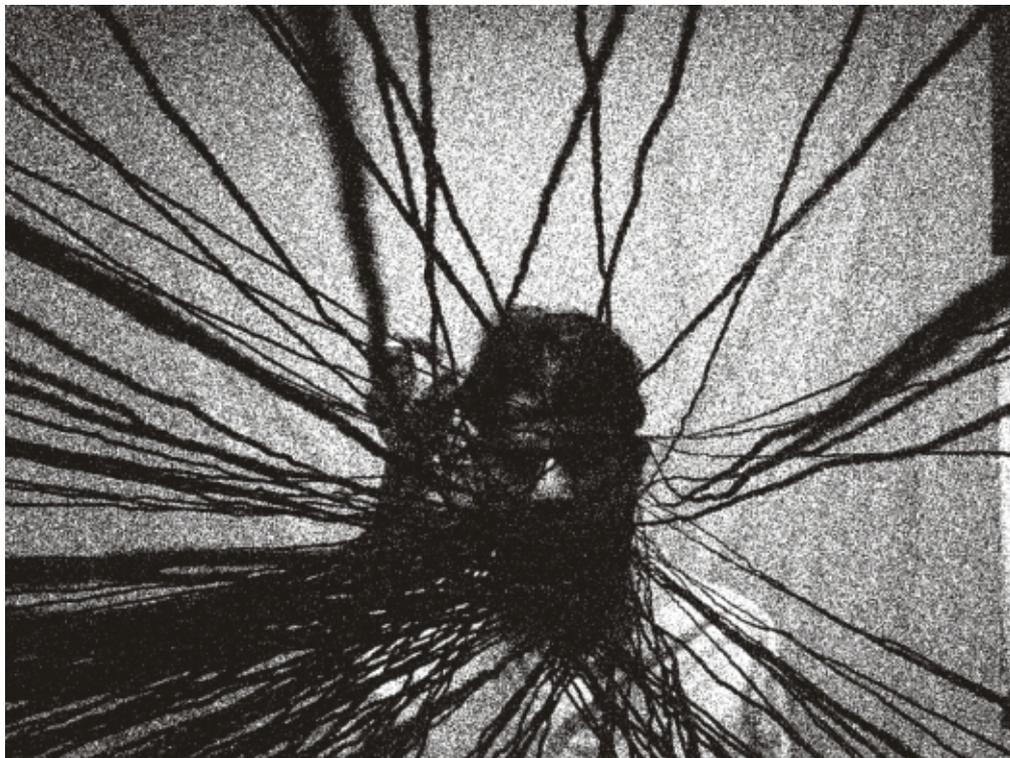
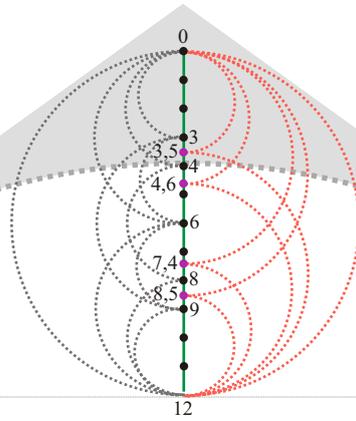
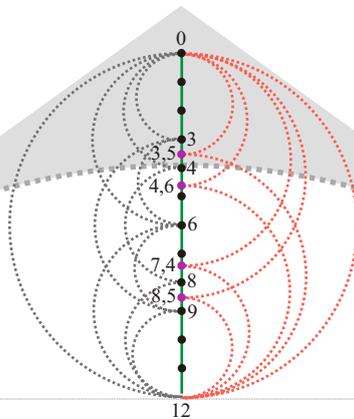


Foto: Kazuho Shizuru

10.3

Autor: L. A. de Genaro
Título: “Formação da Pirâmide Visual.”
Dimensões: 200,0 x 120,0 x 250,0 cm. (detalhe)
Técnica: Performance de Maquete Ficcional
 (Desenho sobre Painel, Pregos e Fios de Croché)



10.4

Autor: L. A. de Genaro
Título: “Rosácea Enxadristica: Quarta Direção.”
Dimensões: 67,0 x 50,0 cm. (detalhe)
Técnica: Maquete Ficcional (Aquarela, Peças de Xadrez
 e Punções sobre Papel colado em Compensado)

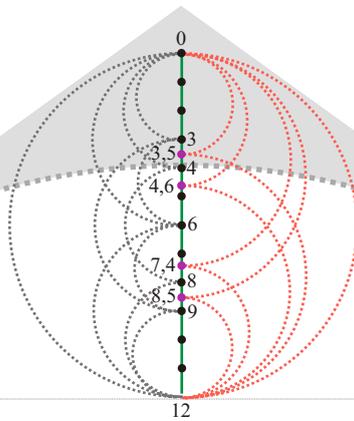
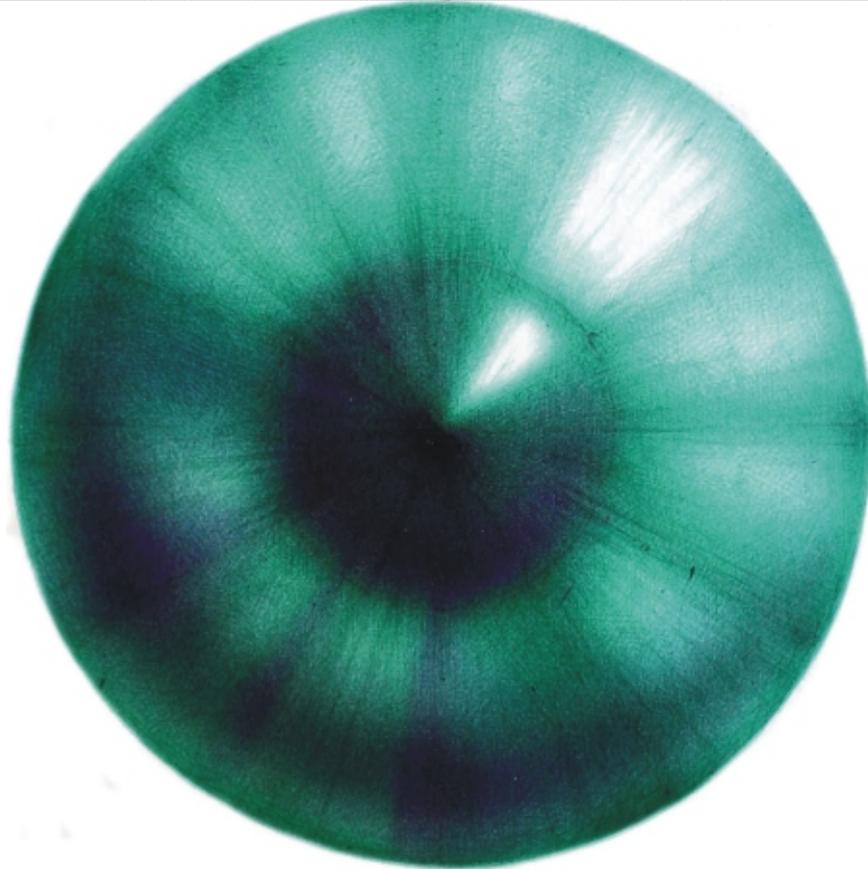
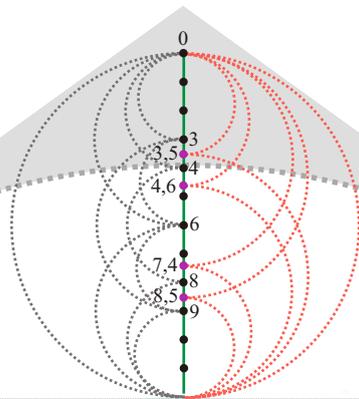


Foto: Kazuho Shizuru

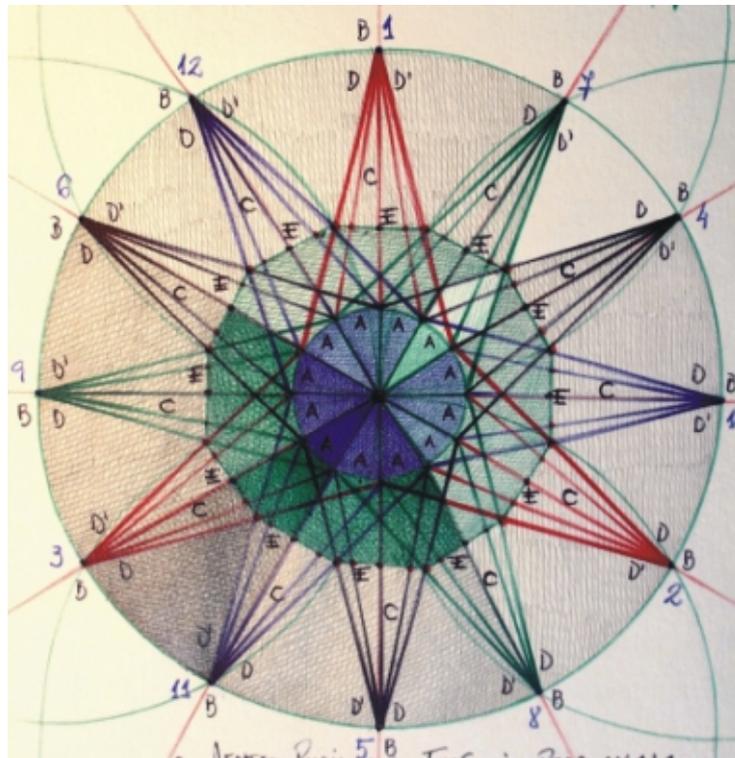
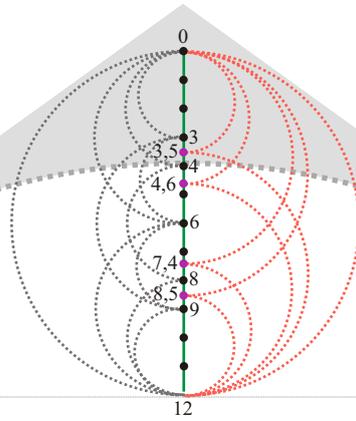
10.5

Autor: L. A. de Genaro
Título: *“Formação da Pirâmide Visual.”*
Dimensões: 200,0 x 120,0 x 250,0 cm. (detalhe)
Técnica: Performance de Maquete Ficcional
 (Desenho sobre Painel, Pregos e Fios de Croché)



11

Autor: L. A. de Genaro
Título: “*Esfericidade da Visão Piramidal.*”
Dimensões: 15,0 x 15,0 cm.
Técnica: Caneta Esferográfica sobre Papel



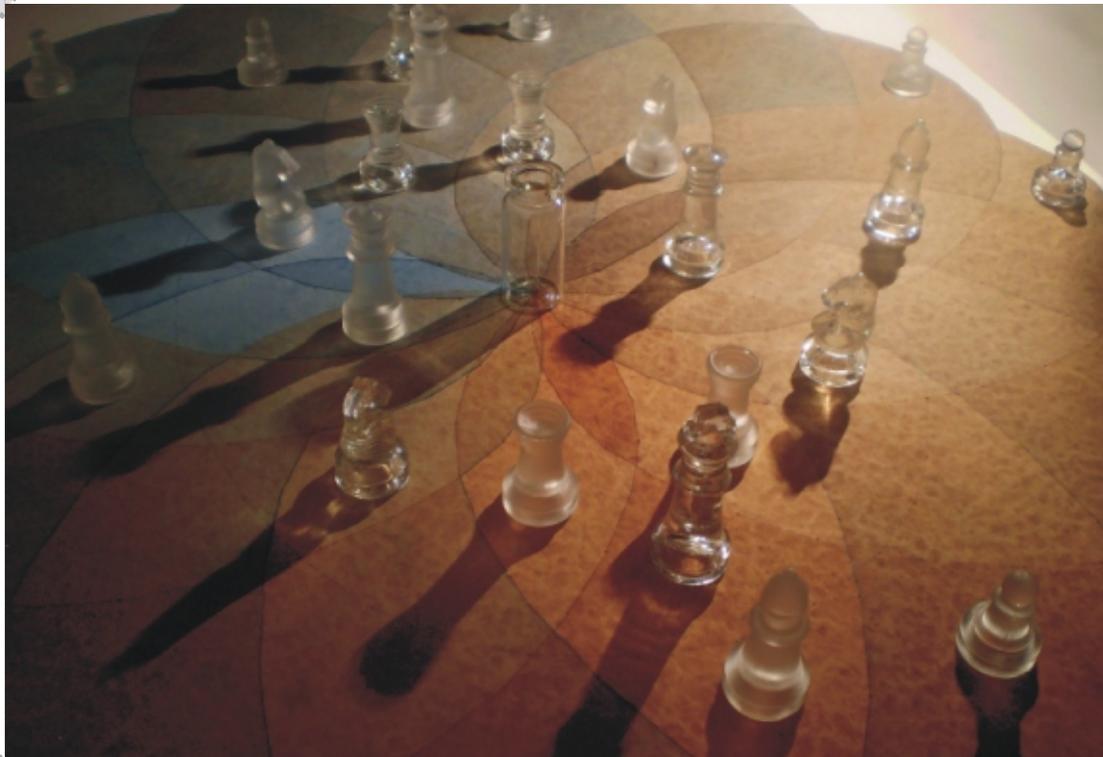
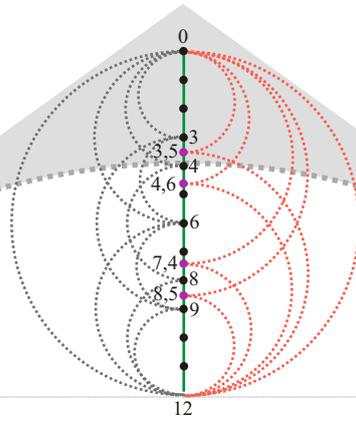
11.1

Autor: L. A. de Genaro

Título: “Sistema de Prospectivas Rotatórias da Contemplação Amorosa.”

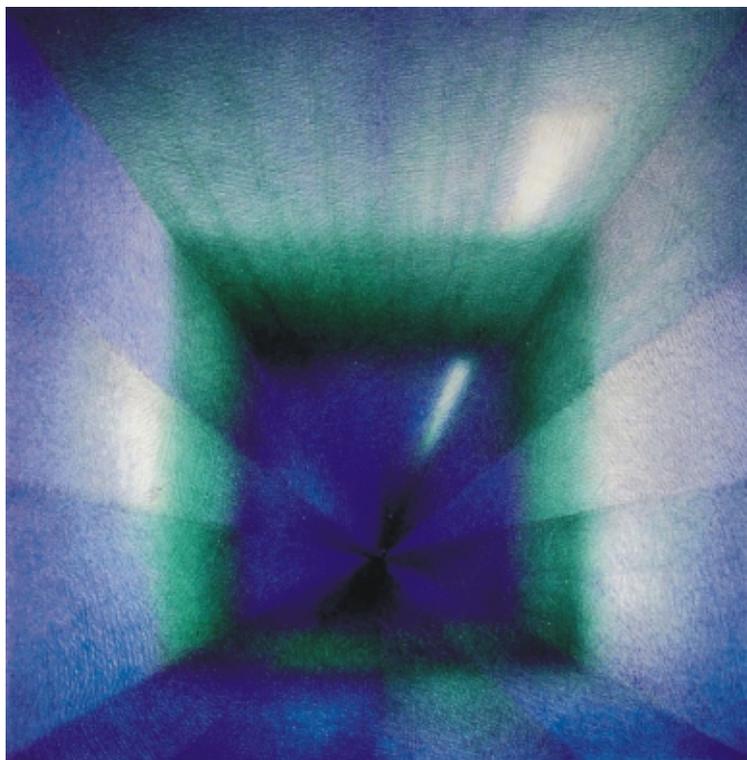
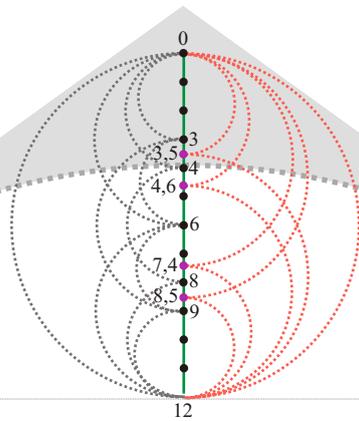
Dimensões: 15,0 x 15,0 cm.

Técnica: Caneta Esferográfica sobre Papel



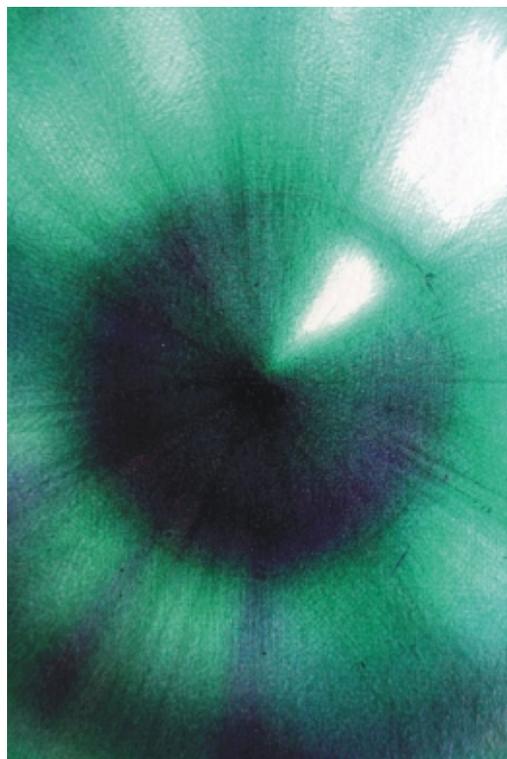
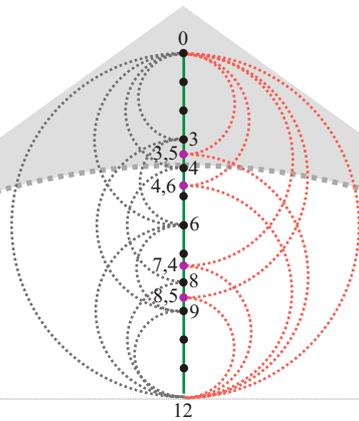
11.2

Autor: L. A. de Genaro
Título: “Rosácea Enxadística: Sexta Direção.”
Dimensões: 50,0 x 67,0 cm. (detalhe)
Técnica: Maquete Ficcional (Aquarela e Peças de Xadrez,
sobre Papel colado em Compensado)



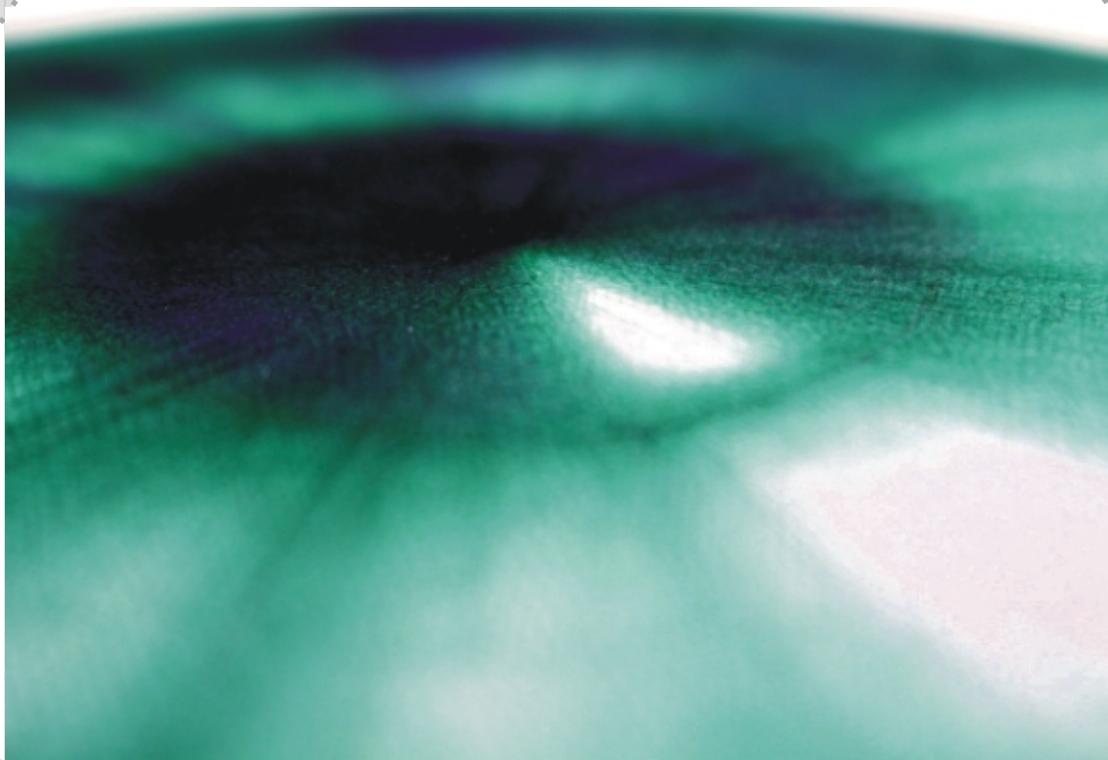
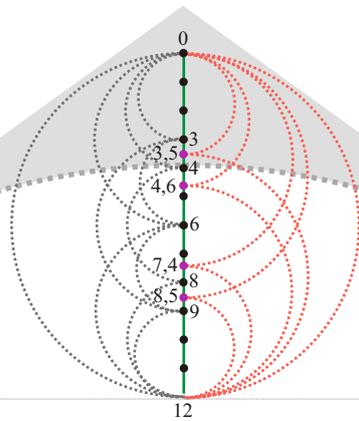
11.3

Autor: L. A. de Genaro
Título: “*Quadratura da Esfericidade da Visão Piramidal.*”
Dimensões: 15,0 x 15,0 cm.
Técnica: Caneta Esferográfica sobre Papel



11.4

Autor: L. A. de Genaro
Título: *“Dilatação da Esfericidade da Visão Piramidal.”*
Dimensões: 15,0 x 15,0 cm. (detalhe)
Técnica: Caneta Esferográfica sobre Papel



11.5

Autor: L. A. de Genaro

Título: “Anamorfa Dilatante da Esfericidade da Visão Piramidal.”

Dimensões: 15,0 x 15,0 cm. (detalhe)

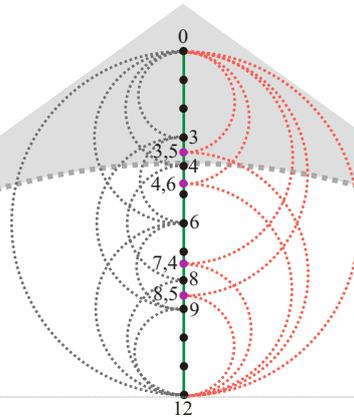
Técnica: Caneta Esferográfica sobre Papel



Canto VI

Genética do Aro: Sobre o Belo.

1



1. Não nos esqueçamos: para haver Filosofia da Arte é necessário ter havido Arte.

1.1 Não nos esqueçamos: para haver Crítica de Arte é necessário ter havido Arte.

1.2 Não nos esqueçamos: para haver História da Arte é necessário ter havido Arte.

1.3 Será preciso **prosseguir** pela Sociologia da Arte, a Antropologia da Arte e a Psicologia da Arte, e tantas outras disciplinas derivadas?

1.4 Conclui-se: todas as nobres disciplinas citadas, em relação à **Arte**, são meramente segundas.

1.5 Logo, a Arte é fonte primeira perante a Filosofia da Arte, a Crítica de Arte e a História da Arte.

1.6 No entanto, essa Arte que é primeira não nasce de si mesma.

1.7 Portanto, por um lado, **a Arte é primeira**, mas, por outro lado, a Arte é segunda.

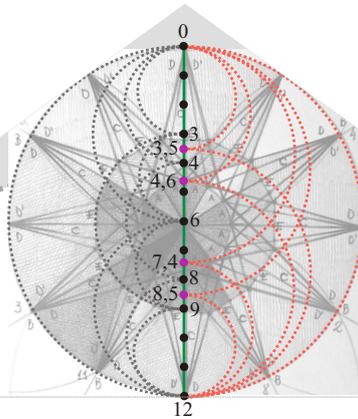
1.8 Não há contradição nisso, pois, é como se a Arte tivesse **duas metades**: a inferior e a superior.

1.9 E, no sentido ascensional, a metade inferior precede a metade superior.

1.10 Ora, no sentido principal, a metade superior é que precede a metade inferior.

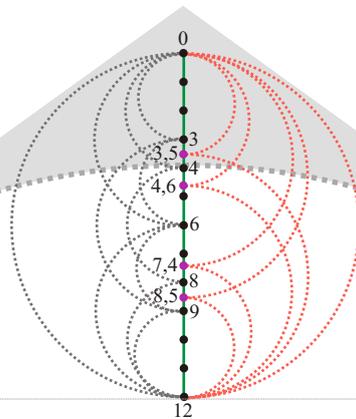
1.11 Assim, ocorre com a Arte o mesmo fenômeno que ocorre com a Alma.

1.12 Pois, também a Alma possui uma parte que vem antes e outra que vem depois, e, vice-versa, claro.



2. De modo que, não nos esqueçamos: para haver Arte, é necessário existir o Artista.

- 2.1 Não nos esqueçamos: para existir Artista, é necessário haver sensação humana.
- 2.2 Porém, não se trata de sensação qualquer: é necessário haver a sensação do Belo, a Estesia. 3
- 2.3 Logo, se o ser humano sente forte **chamado pelo Belo**, ele possui o necessário para tornar-se Artista.
- 2.4 Conclui-se: a Arte precisa do Artista **assim como** o Artista necessita do Belo.
- 2.5 O Belo é Solar, e, ao seu redor, o Artista gravita.
- 2.6 Portanto, a Arte é Lunar.
- 2.7 Todavia, sentir o chamado pelo Belo é uma **metade**, a outra metade é caminhar na direção do Belo.
- 2.8 Afinal, nisto **o artista é Artista**: não só quando sente, mas quando caminha rumo ao Belo.
- 2.9 Logo, a Filosofia da Arte é a reflexão sobre o conjunto dos critérios que direcionam a história dos caminhos possíveis de se transformarem em Arte, à medida que o Artista sentir o Belo e desejar, ardentemente, perfazer o trajeto para o Belo e a Ele unir-se.
- 2.10 Dito de outro modo: Arte é o que o Artista propuser em obra como visão do Belo.
- 2.11 O Legislador decreta Leis, o Médico decreta a Saúde, o Artista decreta o Belo.
- 2.12 Contudo, não nos iludamos: o caminho não é tão fácil assim.



3. Porque não há decreto do Belo se o Artista não tiver Alma.

3.1 Postula-se: do ponto de vista da Arte, a Alma é o caminho que aliança o Artista com o Belo.

3.2 Pode haver artista sem Alma, jamais sem Alma o Belo.

3.3 Pode haver artista com alma, pois, por maior que seja a **pequenez**, a miséria da alma é já sinal de sua existência.

3.4 Não pode haver artista **sem alma**, pois, o que não tem alma, inexistente.

3.5 Porém, o melhor, e mais conveniente, é que haja Artista com Alma.

3.6 Porque o Artista se vê engrandecido pela Alma, esta que amplifica a visão do Belo.

3.7 Vimos que a **Arte é primeira** em relação às suas disciplinas, mas, segunda em relação ao Artista.

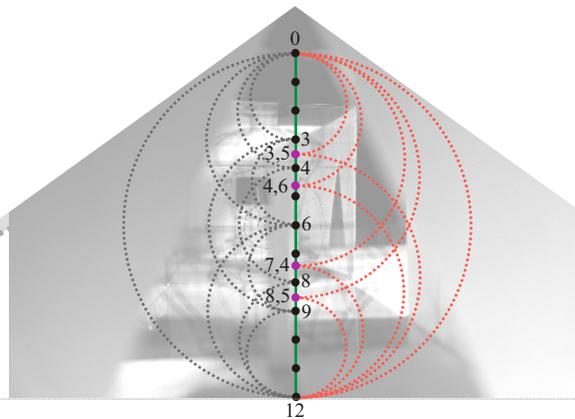
3.8 Logo, **bipartida natureza** a Arte possui.

3.9 Eis a cadeia: as disciplinas recuam à Arte, que recua ao Artista, que recua à Alma, que, enfim, recua ao Belo.

3.10 Entre os termos desses recuos, ocorre sempre uma bipartição.

3.11 Assim, em cada um desses recuos, opera-se um '*Vetro Tralucente*'.

3.12 O '*Vetro Tralucente*' diferencia os estágios dos termos enquanto os integra em seus recuos progressivos.



4. Toda essa estrutura resulta em majestosa Pirâmide Visual.

4.1 Os quatro véus instauram campos de manifestação do Princípio de Equivalência Localizado.

4.2 A Pirâmide Visual é uma imensa instalação com quatro véus.

4.3 Cada véu reúne uma **miríade** de lugares específicos.

4.4 Todos os lugares são específicos quando a **grandeza da Alma** do Artista se manifesta.

4.5 Portanto, todo lugar específico é epifânico.

4.6 A instalação é genérica, o lugar, é específico.

4.7 A instalação é adaptável, o **lugar impõe** exigências específicas.

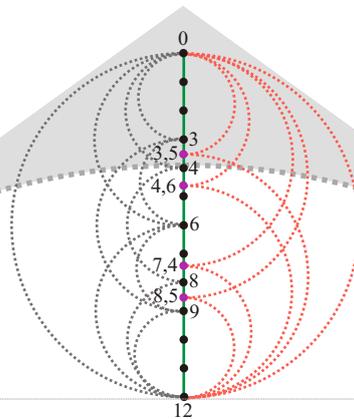
4.8 Quando o genérico e adaptável da instalação **no espaço se instala**, esse espaço transmuta-se em lugar.

4.9 De modo que, ou a instalação biparte o espaço em lugares específicos, ou a instalação biparte-se numa dimensão genérica e noutra específica.

4.10 Conclui-se: a verdadeira Instalação depende de uma série de Lugares Específicos.

4.11 Daí a necessidade extrema, férrea e saturnina, do Princípio de Equivalência Localizado.

4.12 Pois, todo lugar é Local para estabelecermos a Equivalência com o Princípio.



5. Não nos esqueçamos: fenômeno semelhante ocorre com a Alma, a Arte e o Artista.

5.1 Porque a Arte é corpo genérico e em tudo receptiva, favorável e moldável.

5.2 Porque a Alma é lugar específico que, no corpo, se instala.

5.3 Porque o Artista é o **agente eficiente** da bipartição entre espaço e lugar.

5.4 Portanto, o Artista é **mediador** de um sistema de partidas dobradas.

5.5 Não nos esqueçamos: a mediação do Artista visa decretar o Belo.

5.6 Não nos iludamos: esse caminho, mesmo não é fácil!

5.7 Múltiplas são as bipartições, e, **se nos esquecermos**, conduzem ao absurdo infinito.

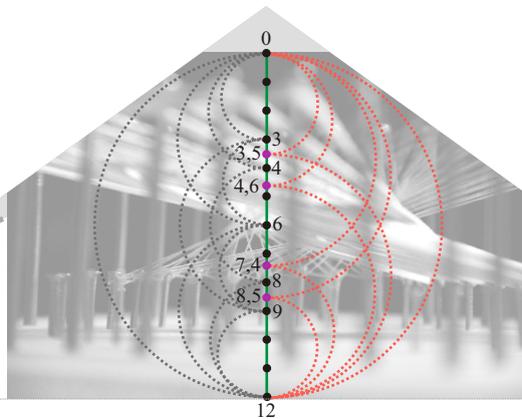
5.8 Então, sugiro que disponhamos as bipartições num **ensolarado** sistema de partidas dobradas.

5.9 Cada partida será constituída por componentes derivados do Princípio de Equivalência Localizado.

5.10 Cada dobra da partida será realizada pelo '*Vetro Tralucente*'.

5.11 Cada unidade do sistema reverterá à Fuga, de cuja Fonte tudo se fez.

5.12 Admitamos: tudo isso seria Belo demais!



6. Todavia, como o admitiríamos se estamos confusos a respeito da natureza do Belo?

6.1 Que é o Belo?

6.2 Em que medida é suficiente propor o Belo como Fonte da Alma?

6.3 Dizer que é Belo ver a forma da Alma como **Fonte do Artista** atende ao que o Belo é?

6.4 Quanto nos satisfaz defender que é Belo **presenciar** o Artista como Fonte da Arte?

6.5 Poderia formular outros questionamentos, mas o principal parece-me guardado no contrário do Belo para compreendermos o que o Belo é.

6.6 Logo, a compreensão do Belo depende do entendimento dos liames profundos estabelecidos entre o Belo e o Feio.

6.7 Sem essa consideração, a Estesia ficará **amputada** de parte considerável do intrinsecamente Belo.

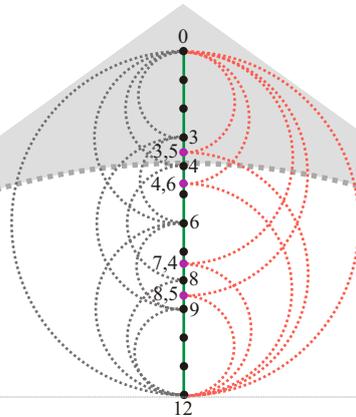
6.8 Ficar comprometida a Estesia que **se abster** de cogitar a probabilidade do Feio ser recebido no seio do Belo.

6.9 Se compreendermos a profundidade dessas questões, veremos que não há contradição alguma que o Feio seja Belo.

6.10 Tal profundidade depende de novas bipartições.

6.11 Nisto, o sistema das partidas dobradas poderá auxiliar bastante.

6.12 E, se nesse sistema operarmos por meio do Princípio de Equivalência Localizado, então, a compreensão estará, por certo, garantida.



7. A promessa é pretensiosa, mas, vejamos como isso acontece.

7.1 O Belo é o Belo.

7.2 O Feio é o Feio.

7.3 Todavia, o Belo não é **sinônimo** do bonito.

7.4 Logo, um objeto bonito não é, **necessariamente**, um objeto Belo.

7.5 Ora, se esse fenômeno ocorre com o Belo, por que razão não haveria de ocorrer com o Feio?

7.6 De modo que o Feio não é sinônimo do feio.

7.7 Como se observa, se a bipartição do Belo em Belo-bonito já é **complexa**, a bipartição do Feio em Feio-feio é ainda mais difícil.

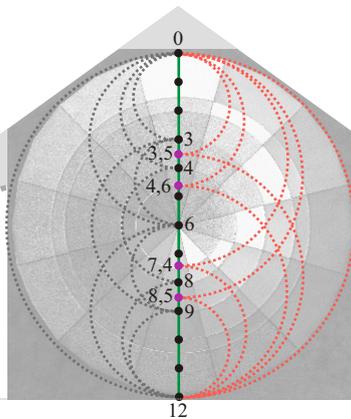
7.8 Porém, dificuldades à parte, **não podemos parar** e aqui nos abandonar.

7.9 Sigamos: o Belo não é o bonito porque o Belo possui uma interioridade que o bonito desconhece.

7.10 A bem da verdade, o bonito está comprometido com a aparência.

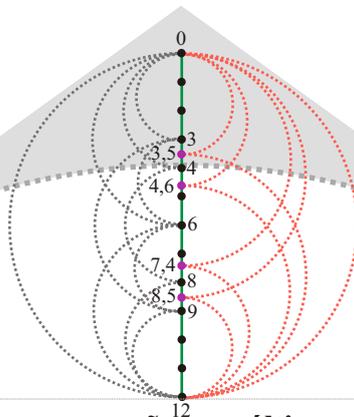
7.11 Portanto, o bonito é superficial, pouco profundo, de rasa essência.

7.12 Por outro lado, o Belo é muito diverso: tem interioridade, profundidade e é de essência plena.



8. Claro, o Belo também possui aparência, do contrário, não poderia se manifestar.

- 8.1 O fato do Belo possuir aparência é uma das razões da confusão acerca da sua definição, entendimento e juízo.
- 8.2 Mas, é só uma das razões, não é tudo, pois, o Feio-feio em muito colabora, e... até mais!
- 8.3 Ademais, essa confusão se resolve com simplicidade **à medida** que constataremos que, apesar do Belo possuir aparência, a esta não se reduz.
- 8.4 Quanto mais o Belo **não se reduz** à aparência, mais Ele reluz.
- 8.5 É fundamental que compreendamos essa universalidade crítica do Belo-bonito.
- 8.6 Porque o bonito, ao confundir-se com o Belo em aparência, coloca-nos em equívoco acerca da harmonia do Belo mesmo.
- 8.7 No entanto, essa crise se resolve no tempo, e percebemos a **permanência soberana** do Belo em Belo ser, o que jamais ocorre com o bonito.
- 8.8 O bonito não resiste ao **tempo**: o tempo o degrada, envelhece-o, mata-o.
- 8.9 O bonito é devorado pelo tempo, as aparências são engolidas por Saturno.
- 8.10 Pois, Saturno não tolera uma vida de aparências, e as devora inexoravelmente.
- 8.11 Não nos terrifiquemos com esse Saturno intolerante, pois, nessa intolerância mesma reside seu distinto traço do Belo.
- 8.12 Admitamos: é Belo que Saturno não aceite uma vida em fotogramática sucessão de aparências.



9. Admitamos: por que razão esse último gigante planetário é a imagem mais fidedigna do Sistema Solar?

9.1 Admitamos: não é Belo que Saturno e seus anéis mimetizem o Sistema Solar?

9.2 Admitamos: não é Belo que os anéis de Saturno descerrem as aparências do meramente bonito em nome do verdadeiramente Belo?

9.3 Logo, conclui-se: o bonito não só não é sinônimo do Belo, como, **ao contrário**, Lhe é um ardiloso opositor.

9.4 Nem todas as vezes isso ocorre, mas, **há momentos** em que o bonito é mais antônimo do Belo ao próprio Feio.

9.5 Entretanto, é de se advertir que esses momentos estão longe de serem raros.

9.6 Assim, finalizamos a bipartição Belo-bonito; contudo, não nos esqueçamos, resta-nos a outra bipartição.

9.7 Ter esclarecido que o Belo possui uma essência da qual o bonito, não necessariamente, é um **desdobramento genético**, poderá auxiliar o entendimento da bipartição Feio-feio.

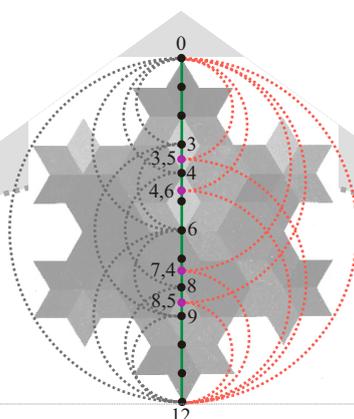
9.8 É provável que todo traço de dificuldade se dissipe se compreendermos que há um Feio e outro feio.

9.9 Assim, o Feio é Feio, entretanto, o Feio não é feio.

9.10 O Feio é maiúsculo porque possui uma interioridade essencial da qual o feio absolutamente não participa por ser privação total de essência.

9.11 Vejam bem: eu disse que o Feio possui essência, daí que seja maiúsculo.

9.12 Ora, parece-me claríssimo que o Feio maiúsculo não se trata, em hipótese alguma, do maximamente feio.



**10. Digo já: o maximamente feio é o diminuto feio,
de feiúra incomensurável.**

10.1 Pergunto: se o Feio possui essência, é possível que essa essência seja uma face do Belo?

10.2 Dito de outra forma: é possível que uma essência facetada pelo Belo tenha, por paradoxal que pareça, uma aparência Feia?

10.3 Dito de uma terceira forma: é **possível** que uma aparência Feia guarde uma essência do Belo?

10.4 Por uma quarta forma: a aparência Feia está fadada **deterministicamente** a ter uma essência Feia?

10.5 Conclui-se: o Feio é maiúsculo, não pelo traço superlativo da feiúra, mas porque possui a grandeza de interioridade de essência que nele habita.

10.6 Logo, pela essência, o Belo e o Feio se irmanam.

10.7 Assim, muito longe de serem **antônimos**, porém, longe de mim propor-lhes a sinonímia, defendo que o Belo e o Feio podem ser irmãos em essência.

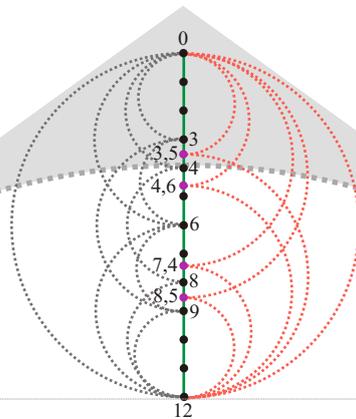
10.8 Noutras palavras: o Feio pode ser **Feio só na aparência**, não na essência.

10.9 Simples assim: Feio por fora e Belo por dentro.

10.10 Afinal, como reza o dito popular: “*quem vê cara, não vê coração*”.

10.11 E aí, precisamente neste específico lugar, a confusão se instala, pois, o bonito, sabendo-se vazio de essência, reclama o Belo para si.

10.12 E quanto mais reclama, como criança birrenta, mais expurga o Feio para muito longe do Belo, seu legítimo irmão.



11. Sem problemas: o tempo também se encarregará desse criterioso discernimento.

12

11.1 Assim, os mesmos anéis que ceifam a tão somente aparência do bonito, igualmente, ceifarão a aparência do Feio.

11.2 Porém, do Feio, ceifado, brota o Belo de sua essência.

11.3 Evidentemente, esse **filho** Saturno não devorará!

11.4 Há uma especial **triangulação** entre o Belo, o Feio e a essência.

11.5 É necessário compreendê-la a fundo e resolver seu respectivo teorema.

11.6 Conclui-se: o Feio se irmana com o Belo tanto quanto os Catetos subordinam-se à Hipotenusa.

11.7 Ora, aqueles que acreditam que o Belo jamais poderá ter um **irmão** Feio, são os mesmos que pensam que Cateto é cateto e hipotenusa é Hipotenusa.

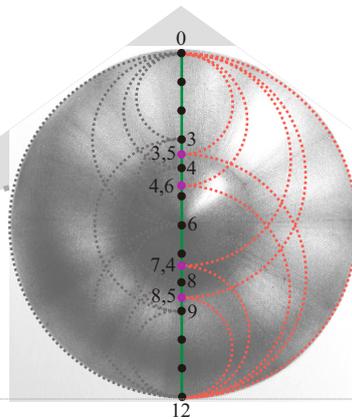
11.8 Concluindo: não nos **esqueçamos** que o Feio não é “O feio”.

11.9 “O feio” é eterna desalmada devora.

11.10 “O feio” é diminuto feio de incomensurável feiúra porque se recusa a ter essência.

11.11 Se não tem essência, obviamente não há caminho entre aparência e essência.

11.12 Se não há caminho, não há Alma.



12. Pois, a Alma é uma sólida, firme e imperturbável ponte.

12.1 A Alma anela a aparência à essência e, ambas, geneticamente ao Belo.

12.2 “O feio” expulsa de si a essência.

12.3 A essência não preenche de interioridade “O feio”, mas ele também não é vazio, ao contrário, **é pior**: é cheio de uma infernal turbulência dicotômica.

12.4 Daí que, nele, não há lugar para a essência, pois, é da natureza da essência **dotar** o ser e preenchê-lo internamente para resolver as dicotomias.

12.5 Se não fosse assim, o sistema das partidas dobradas não seria sistema, afinal, todo sistema é sistematicamente uno em sua múltipla variedade.

12.6 Se não fosse assim, o Princípio de Equivalência Localizado não seria nunca princípio, nunca se localizaria, e, suas equivalências seriam voláteis e refratárias à durabilidade das provas.

12.7 Completando, portanto, o **aro estrutural**, se o Feio pode ser Belo, claro que o bonito poderá ser feio.

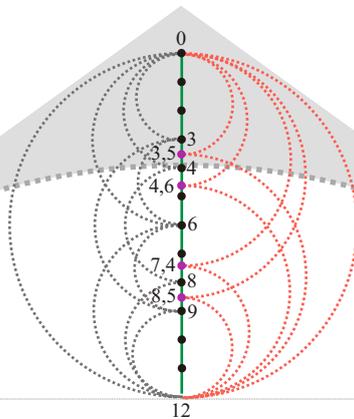
12.8 Pergunto: era de coisas semelhantes a estas que a **Sacerdotisa Diotima** falava?

12.9 O Banquete do Amor ao Belo propunha um aro entre o Belo, a Alma, o Artista e a Arte?

12.10 Será na gênese desses quatro véus que deveremos buscar a chave interpretativa para uma nova Filosofia, Crítica e História da Arte?

12.11 Terá essa gênese condições de abarcar o oceano do vasto Belo?

12.12 Quanto de serviçal Bondade haveremos de nos munir para alcançarmos o justo navegar por tão oceânico Belo?



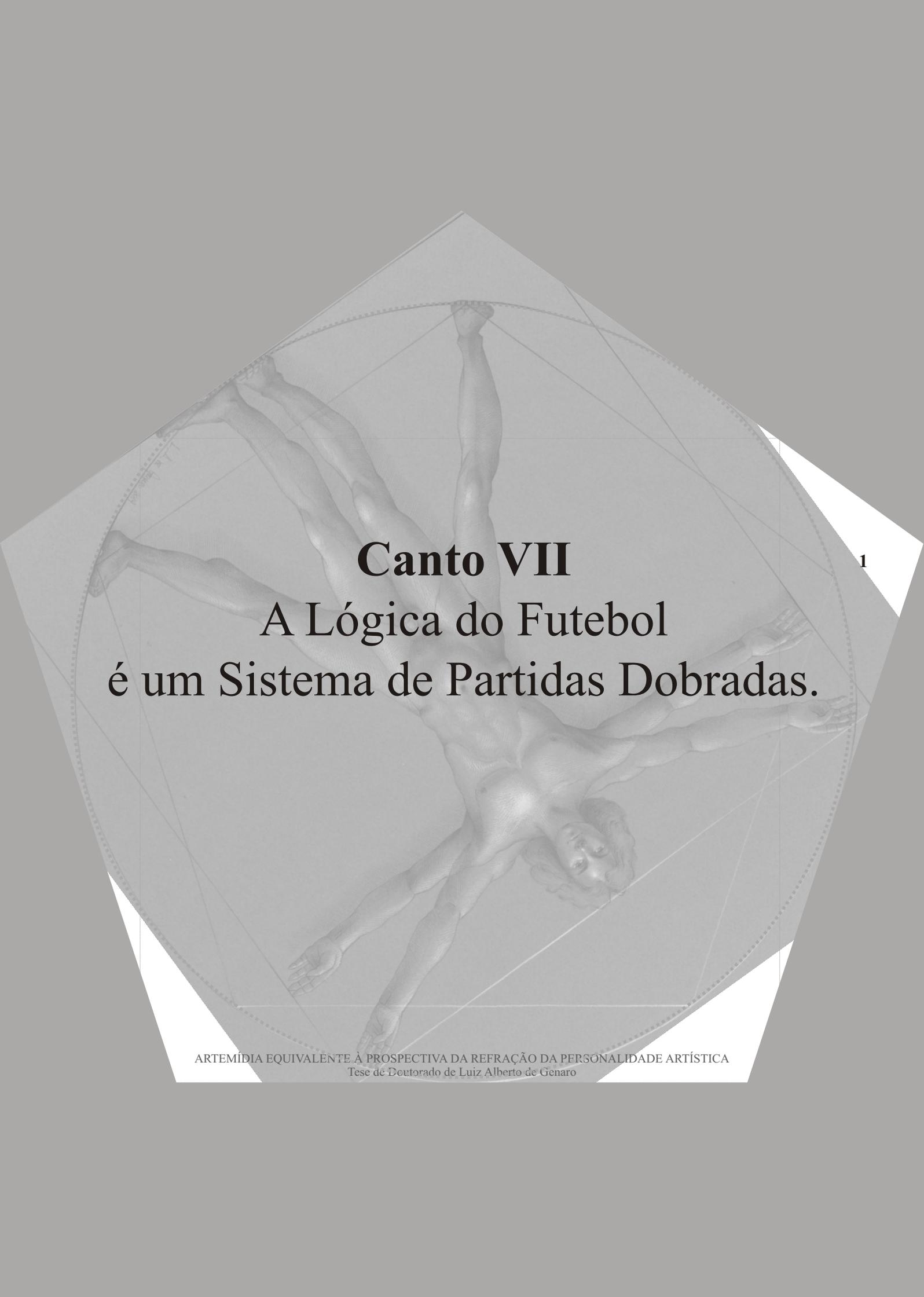
14

Autor: L. A. de Genaro

Título: *“Raiz Quadrada de 2 em Triangulações para Quarenta Partes”*

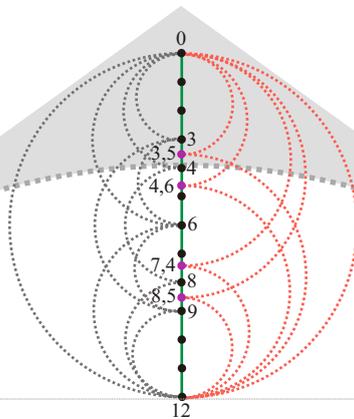
Técnica: Maquete Ficcional (detalhe)

(Pregos, Elásticos e Fios de Náilon sobre Compensado)



Canto VII
A Lógica do Futebol
é um Sistema de Partidas Dobradas.

ARTEMÍDIA EQUIVALENTE À PROSPECTIVA DA REFRAÇÃO DA PERSONALIDADE ARTÍSTICA
Tese de Doutorado de Luiz Alberto de Genaro



1. Ganhar é ganhar.

1.1 Perder é perder.

1.1.1 Empatar é empatar.

1.1.2 Ganhar é perder?

1.2 Perder é ganhar?

1.2.1 Empatar é perder?

1.2.2 Empatar é ganhar?

1.3 Ganhar em casa é **obrigação**.

1.3.1 Perder em casa é inaceitável.

1.3.2 Ganhar fora de casa é saboroso.

1.4 Perder fora de casa é **aceitável**.

1.4.1 Empatar, quando se estava perdendo, soa como ganhar.

1.4.2 Empatar, quando se estava ganhando, soa como perder.

1.5 Empatar em zero a zero soa desestimulante.

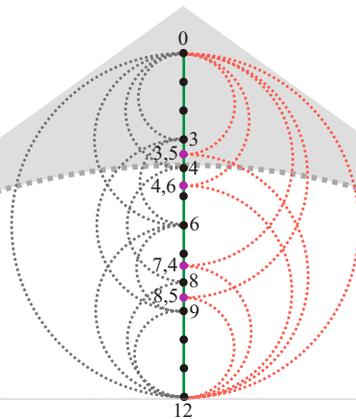
1.5.1 Empatar em zero a zero, jogando bem, soa como perder.

1.5.2 Empatar em zero a zero, jogando mal, soa como ganhar.

1.6 Empatar em casa é tolerável.

1.6.1 Empatar fora de casa é possível.

1.6.2 Ganhar de virada é superação.



1.7 Perder de virada é uma **reviravolta**.

- 1.7.1 Ganhar de virada em casa é afirmativo do mando de jogo.
- 1.7.2 Ganhar de virada fora de casa é quebra do mando adversário.

2.1

- 1.8 Perder de virada fora de casa é falta de **estabilidade emocional**.
- 1.8.1 Perder de virada em casa é inadmissível quebra do próprio mando.
- 1.8.2 Ganhar, jogando bem, é ganhar justamente.

1.9 Ganhar, jogando mal, é ganhar injustamente.

- 1.9.1 Perder, jogando bem, é perder injustamente.
- 1.9.2 Perder, jogando mal, é perder justamente.

1.10 Ganhar, sem querer jogar, é golpe de sorte.

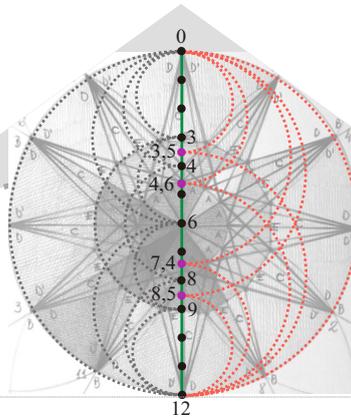
- 1.10.1 Perder, sem querer jogar, é incompreensível.
- 1.10.2 Empatar, sem querer jogar, é monótono.

1.11 Ganhar de goleada é afirmativo do jogar bem.

- 1.11.1 Perder de goleada é afirmativo do jogar mal.
- 1.11.2 Ganhar de goleada, jogando mal, é impossível.

1.12 Perder de goleada, jogando bem, é o cúmulo do azar.

- 1.12.1 Ganhar de goleada, de adversário fraco, é obrigação.
- 1.12.2 Ganhar de goleada, de adversário forte, é glorioso.



2. Perder de goleada, de adversário fraco, é degradante.

2.1 Perder de goleada, de adversário forte, é previsível.

2.1.1 Empatar “de goleada” é um jogo estimulante.

2.1.2 Ganhar no final do jogo é uma alegria só.

2.2 Perder no final do jogo é uma decepção.

2.2.1 Empatar no final do jogo é vitória.

2.2.2 Ceder o empate no final do jogo é sentimento de derrota.

2.3 Ganhar nos descontos é um **bálsamo**.

2.3.1 Perder nos descontos é doloroso.

2.3.2 Empatar nos descontos é sentimento de vitória.

2.4 Ceder empate nos descontos é **doído sentimento** de derrota.

2.4.1 Ganhar roubando é perder.

2.4.2 Perder roubando é o máximo do perder.

2.5 Empatar roubando é perder.

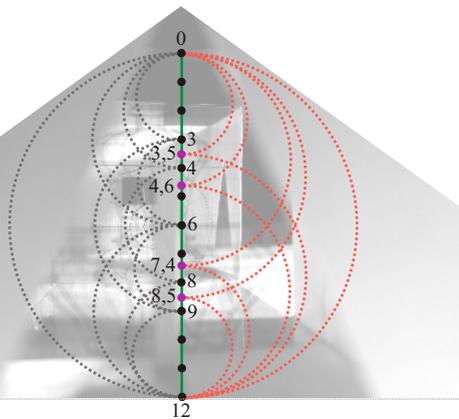
2.5.1 Não saber ganhar é arrogância.

2.5.2 Não saber perder é anti-desportividade.

2.6 Não saber empatar é querer perder.

2.6.1 Ganhar com humildade é magnânimo.

2.6.2 Perder com humildade é ganhar.



2.7 Empatar com humildade é resignar-se.
2.7.1 Ganhar seguidamente é uma superioridade.
2.7.2 Perder seguidamente é uma inferioridade.

3.1

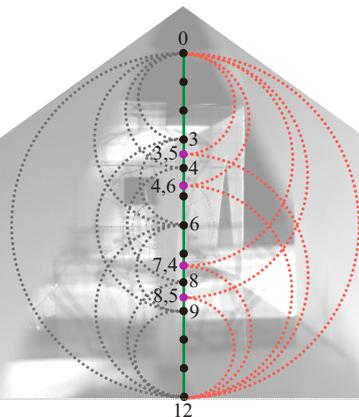
2.8 Empatar seguidamente é incompetência.
2.8.1 Ganhar sempre é impossível.
2.8.2 Perder sempre é o fundo do poço.

2.9 Empatar sempre é medíocre.
2.9.1 Ganhar alternadamente é natural.
2.9.2 Perder alternadamente é natural.

2.10 Empatar alternadamente é natural.
2.10.1 Aprender a jogar para ganhar é natural.
2.10.2 Aprender a jogar para perder é anti-natural.

2.11 Aprender a jogar para empatar é patético.
2.11.1 Aprender a jogar é um ganho.
2.11.2 Aprender a jogar não é uma perda.

2.12 Aprender a jogar não é um empate.
2.12.1 Aprender é ganhar.
2.12.2 Aprender não é perder.



3. Aprender não é empatar.

3.1 O Jogo ensina aprender a ganhar.

3.1.1 O Jogo ensina aprender a perder.

3.1.2 O Jogo ensina aprender a empatar.

3.2 O Jogo ensina aprender a jogar com a vitória.

3.2.1 O Jogo ensina aprender a jogar com a derrota.

3.2.2 O Jogo ensina aprender a jogar com o empate.

3.3 Ganhar, perder e empatar são só **resultados**.

3.3.1 O Jogo ensina aprender a jogar com os resultados.

3.3.2 Os resultados possíveis do Jogo causam novos resultados.

3.4 O Jogo ensina aprender a jogar com os **resultados dos resultados**.

3.4.1 Viver e aprender a jogar são três vitórias.

3.4.2 Viver e aprender a jogar são uma só vitória.

3.5 Viver e aprender a jogar não é uma derrota, nem três.

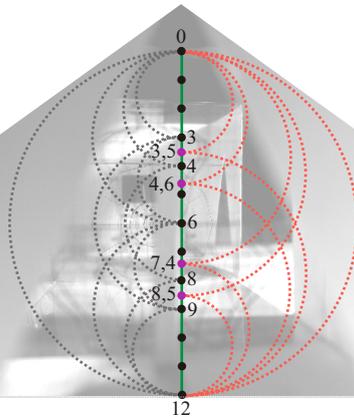
3.5.1 Viver e aprender a jogar não é um empate, nem três.

3.5.2 Viver e não aprender a jogar é uma derrota.

3.6 Viver e aprender a não jogar é uma derrota.

3.6.1 Não viver e aprender a jogar é uma dicotomia.

3.6.2 Não viver e não aprender a jogar é a morte em vida.



3.7 Aprender a não aprender a jogar é ter **vontade de perder** sempre.

3.7.1 Aprender a aprender é uma vitória.

3.7.2 Aprender a aprender a jogar é dupla vitória.

3.8 Nem sempre ganhar e nem sempre perder são **vitórias da aprendizagem**.

3.8.1 Nem sempre ganhar e nem sempre perder não são derrotas da aprendizagem.

3.8.2 Nem sempre ganhar e nem sempre perder não são empates da aprendizagem.

3.9 Todo o jogo das possibilidades anteriores seria possível se não houvesse uma hierarquia entre a vitória, a derrota e o empate?

3.9.1 A vitória é ascendente.

3.9.2 A derrota é descendente.

3.10 O empate é estagnante.

3.10.1 A vitória tem dinâmica ascendente, mas pode cair.

3.10.2 A derrota tem dinâmica descendente, mas pode subir.

3.11 O empate é estático, mas pode dinamizar-se para cima e para baixo.

3.11.1 A organicidade da vitória nos impele à felicidade.

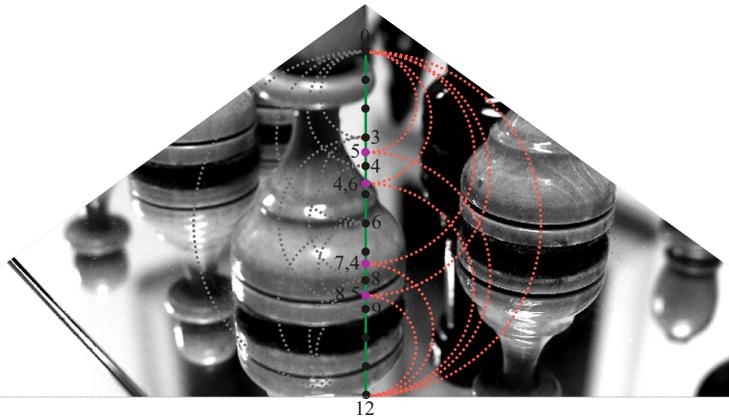
3.11.2 A organicidade da derrota nos impele à infelicidade.

3.12 A organicidade do empate nos impele a sair da neutralidade.

3.12.1 A organicidade da vitória nos alerta que ela é momentânea felicidade.

3.12.2 A organicidade da derrota nos avisa que ela é infelicidade momentânea.

4.1



4. A organicidade do empate mostra que é o momento de arriscar-se mais.

4.1 A vitória orgânica é uma vitória.

4.1.1 A derrota orgânica é uma vitória.

4.1.2 O empate orgânico é uma vitória.

4.2 Vitória, derrota e empate podem ser organicamente vitoriosos.

4.2.1 Se isto é possível, e é, então, a vitória é soberana.

4.2.2 Se a vitória é soberana, há hierarquia entre vitória, derrota e empate.

4.3 Logo, derrota e empate **convergem** para a vitória.

4.3.1 Então, todos poderão ser vitoriosos?

4.3.2 Sim, haveremos de ser vitoriosos.

4.3.2.1 Desde que vivenciemos os 120 degraus dessa escada.

4.4 O objetivo do futebol é o **gol**.

4.4.1 O objetivo do basquete é a cesta.

4.4.2 O objetivo do vôlei é cravar a bola na quadra.

4.5 No entanto, o objetivo do futebol não é o próprio gol.

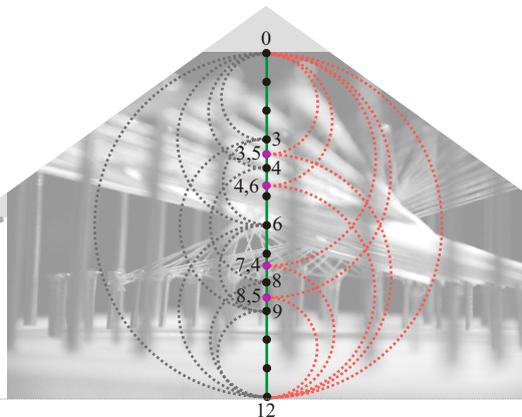
4.5.1 Quando o objetivo do futebol for o próprio gol, teremos gol contra.

4.5.2 Logo, a própria cesta e a própria quadra serão anti-cestas e contra-pontos.

4.6 O gol contra, a anti-cesta e o contra-ponto são anti-objetivos desses esportes.

4.6.1 Os anti-objetivos desses esportes garantem a esportividade dos mesmos.

4.6.2 Pois, os anti-objetivos asseguram os objetivos desses esportes.



4.7 Afinal, os anti-objetivos **não transformam** os objetivos em anti-objetivos.

4.7.1 Se os anti-objetivos transformassem os objetivos em anti-objetivos, o anti-objetivo seria o objetivo desses esportes.

4.7.2 Assim, o objetivo do futebol seria o gol contra, do basquete seria a anti-cesta, e, do vôlei seria o contra-ponto, ou, ponto-contra.

4.8 A Música é uma **exceção**, porque nela o *contraponto* é valor musical.

4.8.1 As Artes Plásticas também são exceção, porque nelas o *contraposto* é valor plástico.

4.8.2 A Literatura também é exceção, porque nela a *aliteração* e o *hipérbato* são valores poéticos.

4.9 Portanto, no campo da Poética, os contras valem.

4.9.1 Ou seja, o *contraponto* não é anti-Poética tanto quanto o ponto-contra é anti-vôlei.

4.9.2 Ou seja, o campo da Poética, sendo o campo do Possível, possibilita valor poético a *contrapontos*, *contrapostos* e literárias *aliterações* sem que isto caracterize uma anti-Poética.

4.10 Na Poética, o *contraponto* é beleza possível enquanto o ponto-contra do vôlei é impossível esportividade.

4.10.1 Em suma, a Poética joga com o *contraponto* mas o ponto-contra do vôlei é claro anti-jogo.

4.10.2 É tão verdadeiro que o objetivo do futebol é o gol, que há até o goleiro.

4.11 O goleiro é o defensor, por excelência, do gol.

4.11.1 A função do goleiro é impedir o acontecimento do gol adversário.

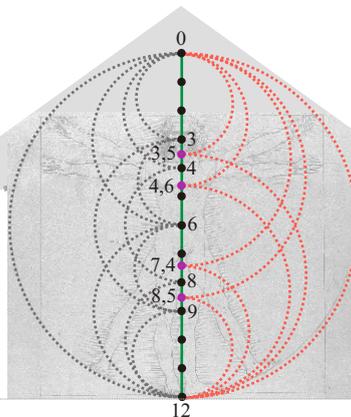
4.11.2 Mas, o goleiro também deverá impedir qualquer tentativa de gol contra.

4.12 Logo, a função do goleiro é impedir que o objetivo do futebol seja atingido.

4.12.1 E, para que esta função se cumpra com toda perfeição, ao goleiro é dado o privilégio único de jogar com as mãos.

4.12.2 O goleiro é uma exceção, num esporte que é uma homenagem à habilidade dos pés.

5.1



5. Todos sabem quem é o goleiro: seu uniforme é radicalmente diferente dos companheiros de equipe, tanto quanto suas funções.

5.1 Todos gostam de um excelente goleiro.

5.1.1 O goleiro impossibilita o objetivo do futebol que é o gol, ele joga com as mãos regularmente e veste-se de modo singularíssimo.

5.1.2 O que para qualquer jogador seria irregularidade, para o goleiro é regra.

5.2 O goleiro é a negação do futebol.

5.2.1 Todos amam um excelente goleiro que saiba negar o futebol.

5.2.2 Todos amam que o gol seja feito, pois é a afirmação do objetivo do futebol.

5.3 Assim, **todos amam** a negação e a afirmação do futebol.

5.3.1 Esquisito esporte esse...

Entretanto, esquisitice semelhante existe noutras práticas esportivas.

5.3.2 Porque é da natureza da prática esportiva que, para a satisfação dos objetivos, se criem mecanismos de defesa contra a satisfação dos objetivos, do adversário, lógico!

5.4 Só o ser humano poderia **criar** uma coisa dessas!

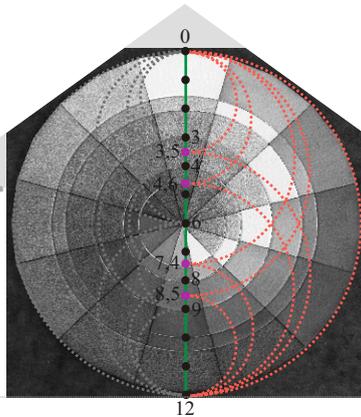
5.4.1 Outro nome para o goleiro é arqueiro.

5.4.2 Porque sua função é zelar pela integridade do arco.

5.5 O arco do arqueiro não é curvo e não faz curva: é retangular.

5.5.1 O arqueiro é uma espécie de tampa, que compensa seu desproporcional formato com a tremenda agilidade potencial de estar em todo o arco ocupando uma área de apenas 15% aproximadamente.

5.5.2 E, mesmo assim, o arqueiro pode “fechar” o gol.



5.6 Daí que o seu terceiro nome seja guarda-metas.

5.6.1 Entenda-se: ele guarda que as metas não sejam alcançadas.

5.6.2 O arqueiro deixará que as metas permaneçam guardadas, se possível for, para sempre.

5.7 Guardar as metas é um **anti-objetivo** futebolístico.

5.7.1 Porém, o objetivo do guarda-metas é jogar: jogar fora as metas do futebol.

5.7.2 Fora com as metas, mais nenhum outro objetivo o arqueiro possui.

5.8 Em **contrapartida**, no campo da Poética, nenhuma meta é lançada fora.

5.8.1 Porque na Poética toda meta é possível.

5.8.2 Toda meta possível da Poética está dentro, não fora.

5.9 Principalmente, a metáfora está dentro da Poética, e é sua meta principal.

5.9.1 No campo da Poética, a metáfora é o gramado.

5.9.2 Que poeta espalmaria a metáfora para escanteio?

5.10 Certamente, na ânsia de tudo defender e fechar o gol, um guarda-metas, com a pontinha última dos dedos, espalmaria convicto a metáfora para fora do seu natural gramado.

5.10.1 Assim, o poeta é um anti-goleiro, este que é o anti-objetivo do futebol.

5.10.2 Poética e Futebol encontram-se no mesmo gramado da metáfora: num, ela está dentro, noutro, ela está fora.

5.11 O anti-goleiro poeta pode ser, de bom grado, um frangeiro guarda-meta.

5.11.1 A mísera metáfora do poeta é já um “frangaço” do super-goleiro.

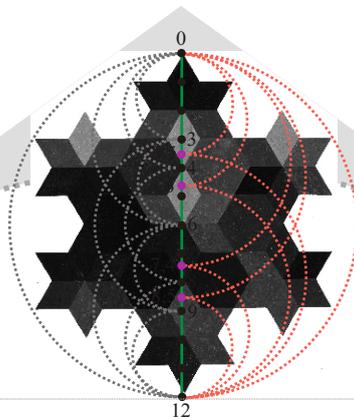
5.11.2 Cada metáfora bem composta é um “golaço” do poeta.

5.12 Cada defesa do goleiro é um gol a menos na partida.

5.12.1 Cada meta do futebol espalmada para o canto é a vitória do obstáculo sobre a vontade.

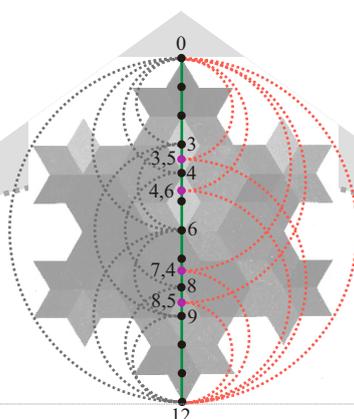
5.12.2 Poética e Futebol estão em campo: começa o Futebol-Arte.

6.1



6. Não fosse o guarda-meta, Futebol e Poética empatariam numa chuva de gols.

- 6.1 Nesse histórico e lendário empate, os goleiros perderiam de lavada.
- 6.1.1 Quando o goleiro espalma para o canto, cresce o obstáculo sobre o encanto do gol.
- 6.1.2 Porém, o desencanto que é o obstáculo guarda-meta fortalece a vontade de, nele, guardar um gol.
- 6.2 Contudo, por sua plasticidade, a defesa mesma pode ser um encanto.
- 6.2.1 Que encanto uma grande espalmada para o canto!
- 6.2.2 Que encanto o ressurgir da vontade sobre o obstáculo!
- 6.3 Que **encanto** a fortaleza inabalável do obstáculo!
- 6.3.1 Que encanto vazar um só gol na inabalável fortaleza do obstáculo guarda-meta!
- 6.3.2 Que encanto o encanto disso tudo convergir!
- 6.4 Todavia, o crescimento do obstáculo sobre a vontade pode **fragilizar** a vontade.
- 6.4.1 O desarranjo da vontade turva o espírito de equipe.
- 6.4.2 O espírito de equipe, com a vontade turva, atomiza-se em bando de jogadores.
- 6.5 Agindo a equipe como bando, não tardará que a atomização ocorra nos próprios jogadores.
- 6.5.1 É um desencanto ver a equipe esfarelar-se em bando e atomizar-se individualmente.
- 6.5.2 É um desencanto ver o indivíduo perdido em campo.



6.6 A grandeza do campo, amplificada por toda parte pelas arquibancadas, dimensiona a imensa crueldade do futebol no desencantado espetáculo de indivíduos perdidos em campo.

6.6.1 Quando a superioridade do goleiro corrói a vontade adversária desconstruindo a equipe e atomizando jogadores individualmente, podem escrever: não se acertará nem mais o gol, não se dará mais trabalho ao guarda-metas.

6.6.2 Nessa hipotética atomização, a bola está perdida para o gol assim como o jogador está perdido em campo.

6.7 E o **requinte da crueldade** futebolística é que o jogador, que está no campo, não consegue ver-se tão perdido, como o público, da arquibancada, com ponto de vista privilegiado.

6.7.1 O futebol tem tudo para ser belo, mas, neste caso, atinge a desumanidade.

6.7.2 Não precisa que todos os jogadores estejam perdidos, pois, a grandeza do campo favorece que, apenas perdidos alguns, a equipe inteira seja afetada.

6.8 A sensação geral é a de um **pontilhístico impressionismo**: que a equipe inteira atomizou-se individualmente.

6.8.1 Aí, a crueldade, já elevada ao quadrado, avança dele ao cubo.

6.8.1.1 Ora, o cubo é a anti-arena.

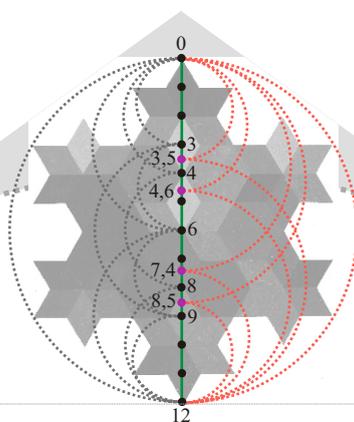
6.8.2 Na anti-arena cúbica, o futebol de alguns jogadores fica quadrado.

6.9 O jogo fica truncado, as pernas tornam-se paus, e, de tanto dar “bicão”, a bola vira um polígono.

6.9.1 Esse é o anti-futebol do objetivo gol desconstruído, da vontade de jogar bola atomizada, da total entrega à sorte do destino que é perder, e basta.

6.9.2 Essa desconstrução futebolística é de uma ruindade só.

7.1



6.10 É o cubismo sintético do futebol: o lateral joga como se fosse bituca de cigarro, o zagueiro como vime retalhado da cadeira e o meia esquerda como rasgo de jornal.

6.10.1 Todos no mesmo time e na mesma tela, jogando por si uma sintaxe entrecortada e desconexa, ruidosa, em que não se dá um só passe certo.

6.10.2 E, nessa equipe em que parecem onze jogadores jogando um contra o outro, ainda querem que o centroavante faça gol...

7.2

6.11 Como pode, se a bola lhe chega fatiada como um Juan Gris?

6.11.1 $1/5$ esfera, $1/4$ pirâmide, $2/7$ cubo...

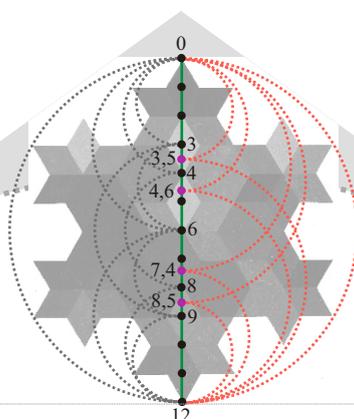
Nem as frações da bola dão uma inteira bola!

6.11.2 Isto, quando a bola não lhe chega murcha, murcha... tal qual escultura de Claes Oldenburg.

6.12 Não sei... Para esse time cubista-sintético fazer gol, há de ser Dadá.

6.12.1 Todo time precisa ter ao menos um Dadá. Ainda que na reserva, mesmo!

6.12.2 Porque, quem sabe, todo time necessite de um irresponsável falastrão.



7. Ou, ao contrário, todo time necessita de boa dose de desinteresse e indiferença para virar o contra-jogo no qual a atomização do time se tornou.

7.1 Entretanto, se um Dadá no time é bom, dois, será demais.

7.1.1 Pois, seus hipérbatos, palíndromos e aliteraões baterão cabeça em trocadilhos, suas contraditoriedades não resolverão a partida, e baterão, na bola da verdade, de canela.

7.1.2 A arena virou cubo, a bola virou polígono, o futebol ficou quadrado e só um Dadá poderá restituir a arte do Futebol-Arte.

7.2 Que maravilha esse Dadá!

7.2.1 Pois, não poderá haver bom jogo se não houver contraditoriedade: “Vamos tirar um contra?”

7.2.2 A contraditoriedade faz parte da partida e, embora tendo suas contrapartidas, não chega a caracterizar a contra-partida.

7.3 A contrapartida da **contraditoriedade** é o contra-ataque.

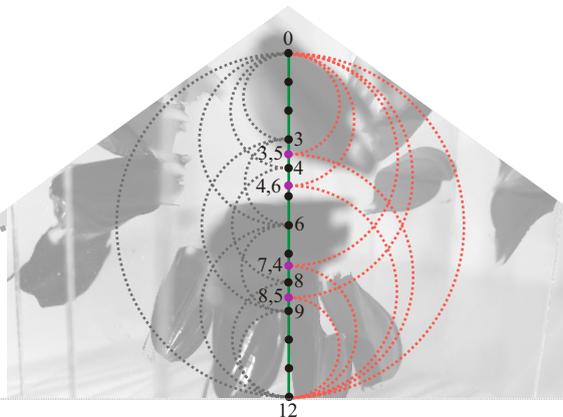
7.3.1 A contra-partida da contraditoriedade é a contraditoriedade da contraditoriedade.

7.3.2 A contraditoriedade da contraditoriedade é o Futebol-Cético.

7.4 Assim, ter **dois Dadás** na mesma equipe não é maravilha alguma.

7.4.1 Porque, o Dadá do Dadá seria o anti-Dadá.

7.4.2 E o anti-Dadá seria a contra-restituição do Futebol-Arte.



7.5 Não dá: dois Dadás são o Dadá do Dadá; é um Dadá problematizando a restauração Dadá do Futebol-Arte, em pleno curso da partida. E, sendo anti-Dadá!

7.5.1 O Dadá do Dadá só dá caneladas, dá carrinhos desleais, corre feito “vaca louca” e, para arrematar, faz gol contra.

7.5.2 Perigo: a equipe atomizou-se e há dois Dadás do mesmo lado do campo. Esse time é uma bomba!

8.1

7.6 E o técnico? Esse time não tem técnico?

O técnico não está vendo o desastre de ter dois Dadás em campo?

7.6.1 Basta tirar um dos dois Dadás. Qualquer um. Tanto faz. Os dois, não dá.

7.6.2 Pois, qualquer Dadá que ficar, será uma maravilha novamente, pois, não terá o outro Dadá para contraditar.

7.7 Se quiser empatar quando estiver perdendo, ou melhor, se quiser virar o jogo, tem que **tirar** o Dadá do Dadá.

7.7.1 Um só Dadá vira o jogo como ninguém.

7.7.2 Está dado: o Dadá do Dadá é uma canelada muito doída!

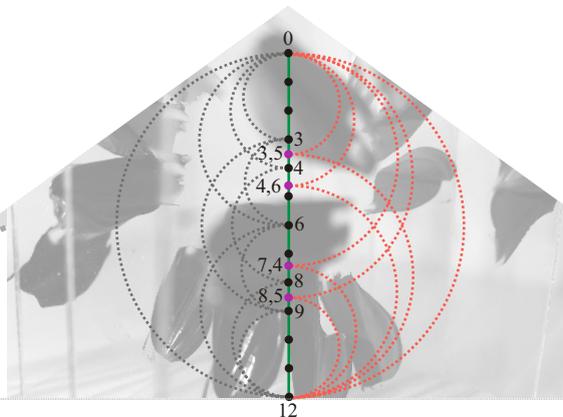
7.8 Está **doido**?...

7.8.1 Vivendo e aprendendo o Dadá.

Nem sempre ganhando, nem sempre perdendo, mas... aprendendo o Dadá.

7.8.2 Apesar disso tudo, eis a maravilha do futebol:

basta um único lance, um só passe certo, ou, que seja num “bate-rebate”... e a esfarelada equipe “acha” um gol.



7.9 Surpreendentemente belo, o gol nasceu já feito, e, do “bate-rebate”, veio a bicicleta.

7.9.1 A equipe adversária protestou veemente alegando que a bicicleta estava cravada na banqueta.

7.9.2 Já, para a equipe esfarelada, o gol foi um autêntico “*object trouvée*”.

8.2

7.10 É, no futebol é assim: quem não faz, toma. Quer algo mais dadaísta?

7.10.1 A equipe adversária, que jogava melhor, perdeu vários gols. Não se cansava de perdê-los. Perdeu, enfim, um gol que, de tão feito, entrará para a história do futebol como o gol mais “*ready-made*” que já não se fez!

7.10.2 Ironias dadaístas do futebol.

7.11 E o autor de um gol desses é sempre o jogador mais desconhecido da equipe, não raro, a pedra rejeitada da torcida. No caso, o “*gol-trouvée*” de Selomar do Campo, o Erremute do time.

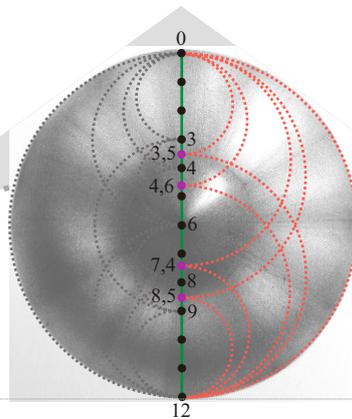
7.11.1 Futebol é assim mesmo: a equipe esfarelada, seus jogadores atomizados, jogando um contra o outro e... basta uma só bola... um só lance... um só jogador, no lugar certo, na hora certa e... Gooooo! No super guarda-meta!

7.11.2 Futebol é assim: a vontade do indivíduo foi tão infinitesimalmente dividida pelo goleiro, a equipe teve sua unidade atomizada, minutos intermináveis se passaram de um futebol-fragmento e, de repente, eis o “um” renascido!

7.12 O primeiro anti-Dadá que atire a primeira pedra: quem haverá de negar que o objetivo do futebol é o gol?

7.12.1 O primeiro Dadá que faça o primeiro gol: quem haverá de contestar a maravilha desse objetivo?

7.12.2 Que comoção essa deliciosa contraditoriedade que é o futebol a objetivar o gol.



8. Que contradição saborosa a reviravolta da crueldade em glória, encontrada no “um”.

8.1 Todo Dadá sabe: o gol é a fonte da vitória.

8.1.1 Secar essa fonte é fadar-se ao eterno empate.

8.1.2 Portanto, o gol, que é o objetivo do futebol, possui também um objetivo próprio.

8.2 Logo, o objetivo do objetivo do futebol é a vitória.

8.2.1 Segue a fórmula do futebol: $V.C = O^2 \cdot Sv / J$.

Ou seja: a Vitória do Campeonato é **igual** ao produto do quadrado dos Objetivos pelo quociente da Sequência de vitórias dividido pelo número de Jogos.

8.2.2 Dadá Maravilha sempre soube dela. E Selomar do Campo, então, nem se fala!

8.3 Assim, o campo de futebol é um **retângulo** cujos objetivos resultam num **quadrado**.

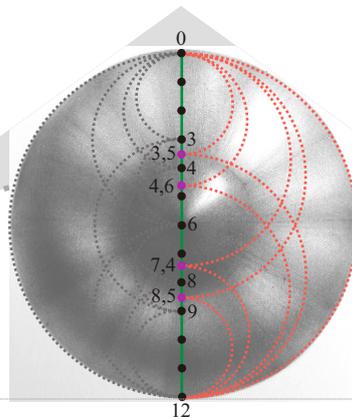
8.3.1 O Futebol é uma grande Unidade, dividida em campeonatos, que se dividem num determinado número de partidas, enfim subdivididas em dois tempos.

8.3.2 Constata-se: o Futebol é um Universal. A Copa do Mundo que o diga.

8.4 Cada **tempo de jogo** pode constituir um jogo específico.

8.4.1 É frequente que um tempo seja mais de uma equipe enquanto que o outro tempo seja mais da outra equipe.

8.4.2 É difícil manter o mesmo padrão de jogo nos dois tempos.



8.5 Claro que a superioridade de uma equipe e outra, num e noutro tempos, não se traduz necessariamente em placares proporcionais entre si.

8.5.1 Aliás, está aí outra crueldade futebolística: ele não é, em absoluto, um esporte proporcional.

8.5.2 Por excelência, o futebol é desproporcional.

Ampla, esmagadora, impiedosa e dolorosamente desproporcional.

9.1

8.6 Pela simples razão de que, no futebol, não vence, necessariamente, o melhor.

8.6.1 É animalesca a desproporção do futebol. Listrada e eqüina.

8.6.2 Para o Dadá, bem poderia ser um cavalo de pau. Para Nigel Mansell também.

8.7 Mas não é. É uma **dor** que não tem tamanho.

E, se tiver, essa dor é do tamanho exatamente proporcional à desproporção futebolística.

8.7.1 O melhor não vence e a equipe que joga bem aquele tempo, ou até os dois, também não vence, invariavelmente.

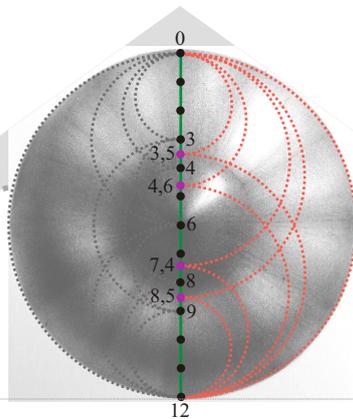
8.7.2 Isto não quer dizer que o pior é que vence e o que joga mal vence.

Pensar assim seria demasiado dualista. E o futebol... bem, o futebol é dialético.

8.8 Vence aquele que tiver a real **competência** de atingir o objetivo do futebol, e conseguir neutralizar, ou destruir, as tentativas adversárias recíprocas.

8.8.1 Há uma sutilíssima independência entre: ser melhor, jogar bem e... ser eficaz.

8.8.2 Há sutil independência entre: ter posse de bola e saber o que fazer com ela.



8.9 Há independência entre: atacar o adversário e, justamente por isso, armar o fatídico contra-ataque a favor do adversário.

8.9.1 Quer algo mais dadaísta que essas três independências?

8.9.2 Então, eu lhe dou uma quarta, diretamente derivada das anteriores: o futebol se afirma como jogo que independe do jogo.

9.2

8.10 Dito de outra forma: o futebol adverte que ele é só um jogo.

Portanto, é necessário dele saber desinteressar-se.

8.10.1 Valeria a pena arriscar a vida por um jogo assim?

Valeria a pena arriscar uma amizade por um jogo assim? E um amor, então?

8.10.2 Logo, o futebol, que já nos ensinou sobre a vontade, agora nos ensina a liberdade.

8.11 Estamos livres de sermos os melhores. Livres de termos a posse de bola.

Livres de atacarmos o adversário.

8.11.1 Estamos livres do futebol!

8.11.2 Livres de vencer, livres de empatar, livres de perder.

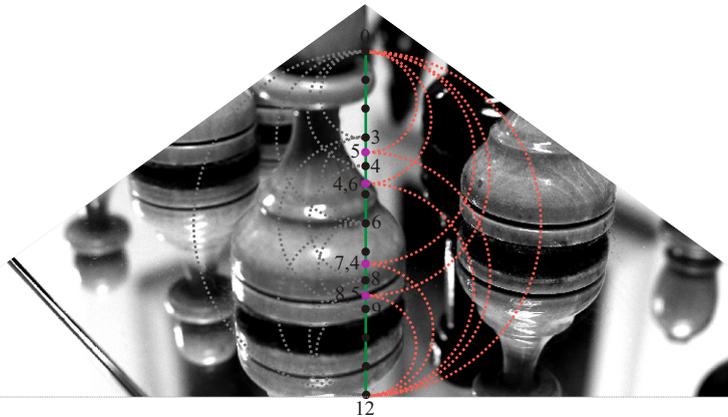
8.12 Estamos livres de jogar: pra ganhar, pra empatar, pra sermos derrotados, pra jogarmos o próprio jogo. Estamos livres disso tudo.

8.12.1 Que estrondosa vitória!

Ter a vontade e a liberdade novamente para nós mesmos.

8.12.2 Dessa forma estrita, tenho vontade de uma montanha de vitórias!

Livres vitórias!



9. Santa Vitória! E, com toda a liberdade de suas vistas.

9.1 Um time invicto é uma equipe de santas vitórias.

9.1.1 A santidade das vitórias consiste em jogar o bom jogo e ser mortalmente eficaz na satisfação dos objetivos, porém, na essência mais profunda e verdadeira, saber livrar a vontade desses querereres todos.

9.1.2 E aviso os contraditórios da contraditoriedade: não há contradição alguma na vontade pela montanha de santas vitórias e no estar livre das vitórias, empates e derrotas.

9.2 Só sendo Dadá para reintegrar o time cubista-sintético e fazê-lo remontar à original equipe analítica que, espontânea, procedeu da montanha de santas vitórias.

9.2.1 Só num maravilhoso retardo temporal se pensaria uma coisa dessas.

9.2.2 A invencibilidade de uma equipe depende da sua capacidade em retardar o futebol ao objetivo do Objetivo do OBJETIVO.

9.3 O **cubo de objetivos** do futebol, é, retardando: o gol, a vitória, a conquista do campeonato.

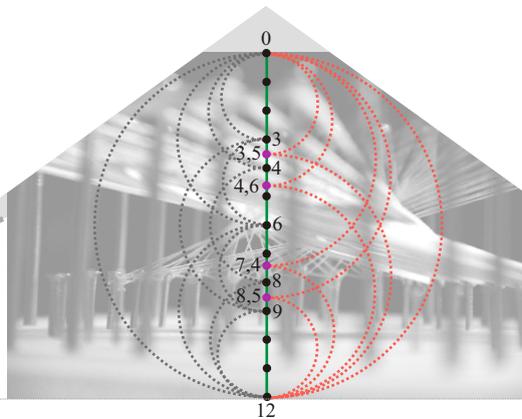
9.3.1 Corrigindo a fórmula do futebol: $F = O^3 \cdot Sv / J$.

9.3.2 Qualquer outra tentativa cúbico-futebolística tomará o retardamento anterior como se fosse seu antônimo, e quase homônimo, retardado.

9.4 Dado o retardo adequado, ou seja, do **(objetivo)**³, naturalmente do solo se erguerá um paredão invencível de santas vitórias.

9.4.1 Só um retardado não quereria o cubo de objetivos do futebol.

9.4.2 Um retardado mental, pois, como a pintura é, o futebol também é: coisa mental.



9.5 “*Ut pictura futebolis*”!

9.5.1 Todos deveriam querê-lo, a fim de compreender a agudeza profunda da dialética que esse jogo comunica.

9.5.2 Mesmo que uma dada equipe tenha consciência de suas limitações no campeonato, é recomendável querê-lo mesmo assim, pois, essa equipe haverá de vencer algumas partidas, e portanto, marcar alguns gols.

10.1

9.6 Isto é belo e torna o futebol menos cruel: até o pior time faz gols e vence certas partidas.

9.6.1 Ademais, se isto é verdadeiro, como de fato é, quer dizer que o último colocado arrancou preciosos pontos de algumas equipes que lhe foram superiores na classificação geral.

9.6.2 Nisto o futebol é justo: o pior time não é o pior time em absoluto.

9.7 Essa justiça repete-se, **às avessas**, no topo da tabela: o campeão também não é vitorioso em absoluto.

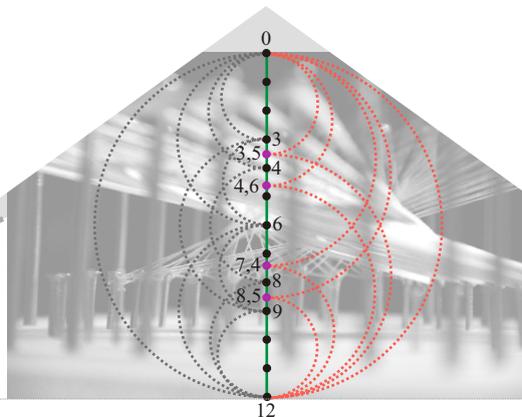
9.7.1 Delícia do futebol: ver o líder perder algumas vezes.

9.7.2 Delícia do futebol: ver o lanterna acender uma luz sobre si e ganhar algumas vezes.

9.8 Se o lanterna vencer o favorito, será um delicioso **equino listrado**.

9.8.1 Todavia, embora a absolutidade não exista no futebol, existe, em absoluto, a vitória, o empate e a derrota.

9.8.2 Às vezes, acontece na mesma rodada uma sequência de equinos listrados.



9.9 Toda sequência de equínos listrados resulta em “*optical football*”.

9.9.1 O “*optical football*” é surpreendente: faz o esporte alternar entre a esperança de ver o mais fraco vencer o mais forte, e a lógica do mais forte cumprir sua missão e vencer o mais fraco.

9.9.2 No vôlei e no basquete, por exemplo, é bem mais difícil o mais fraco vencer o mais forte.

10.2

9.10 Isto quererá dizer que o vôlei e o basquete são mais absolutos ao futebol.

9.10.1 Logo, o futebol seria mais relativo e, quem sabe, o mais relativo dos esportes?

9.10.2 Pode ocorrer uma sucessão de equínos listrados que beneficie uma mesma equipe?

9.11 Postulando com afirmação, raciocinando por absurdo, poder-se-ia cogitar a hipótese da sucessão de equínos listrados conduzir essa equipe à glória da conquista do campeonato?

9.11.1 Ora, essa hipótese é muito, muito difícil de acontecer, mas... poderia?

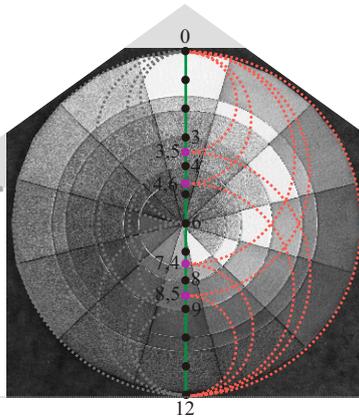
Existirá, no vôlei e no basquete, a figura do “*azarão*”, tão comum no futebol?

9.11.2 À medida que o campeonato se desenvolve e o “*azarão*” afirma-se na ponta superior da tabela, não ficaria a sucessão de equínos listrados submetida à dúvida?

9.12 Ora, pôr em dúvida tal sucessão de resultados do “*azarão*” não alçaria seus vitoriosos placares ao patamar da lógica e do favoritismo?

9.12.1 Em suma, é possível o “*azarão*” transformar-se em favorito?

9.12.2 Sim, claro que sim! No futebol, isto é possível, dada sua maior relatividade perante o absoluto da vitória, do empate e da derrota.



10. O vôlei e o basquete são mais absolutos ao futebol, ou suas dialéticas lhe são inferiores?

- 10.1** As relações de causa e efeito reinam absolutas no vôlei e no basquete.
10.1.1 O ser humano é muito mais complexo que as relações de causa e efeito.
10.1.2 Por certo, o ser humano participa dessas relações, contudo, aspira a uma dialética superior: uma dialética orgânica.

10.2 A culminância dessa dialética orgânica é o absoluto.
 O mesmo absoluto existente no vôlei e no basquete.

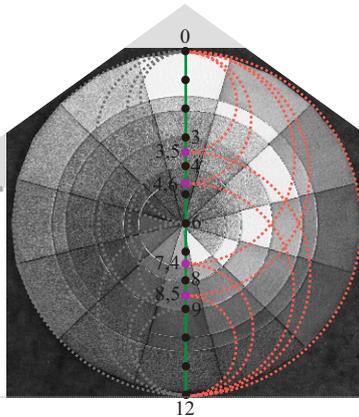
- 10.2.1** Claro que é o mesmo! Afinal, absoluto que é Absoluto, é Um só.
10.2.2 Todavia, os meios de alcançá-lo, no vôlei e no basquete por um lado, e no futebol por outro lado, são de diferentes dinamicidades dialéticas.

10.3 Como essa diferença é hierárquica, resulta que, no fundo, o **Absoluto futebolístico** é mais verdadeiro àquele obtido pelo vôlei e pelo basquete.

- 10.3.1** O Absoluto futebolístico, por seus relativismos todos mastiga por mais tempo a verdade dialética do jogo.
10.3.2 Nesse exato e estrito sentido, o futebol é um Jogo de Xadrez.

10.4 O “azarão”, partida após partida, vem afirmando-se e... **“comendo a bola”**.

- 10.4.1** Para “comer a bola” eu recomendaria mastigar bem, e demoradamente, cada verdade.
10.4.2 O “azarão” é uma equipe bem treinada: tem um técnico estudioso e jogadores inteligentes, obedientes e eficazes.



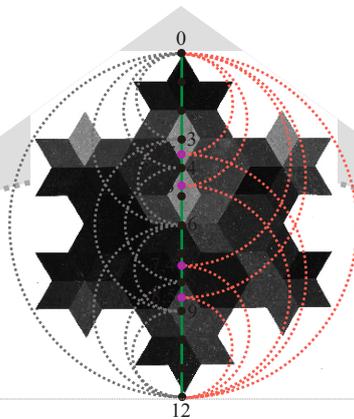
10.5 Esses três fatores são suficientes para fazerem os jogadores jogarem bem.
10.5.1 O técnico é um “filósofo do futebol” e os jogadores são verdadeiros artistas.
10.5.2 Um filósofo que crê no Absoluto, é evidente.

11.1

10.6 Porque o “azarão” cético fica pelo meio do caminho, e se contenta com uma vaga num torneio menor, no qual ficará, sem dúvida, a meio caminho.
10.6.1 Além do mais, nem precisa ser “azarão”:
é da natureza do cético ficar pelo meio do caminho.
10.6.2 No meio do caminho havia: uma pedra, um “azarão” e um cético.

10.7 O cético adora jogar o jogo, **neutralizar o jogo**, por isso, não se importa com o bom jogo, o mau jogo e os objetivos últimos inerentes ao próprio jogo.
10.7.1 Quantos “azarões” já faturaram um campeonato? Alguns.
10.7.2 Quantos “azarões” chegaram às finais? Muitos.

10.8 Isto encanta a todos que amam o futebol: é um **esporte justo**.
Tão justo que até o “azarão” tem vez.
10.8.1 Entretanto, nem sempre é assim.
Claro, pois nem sempre a vida é sempre um Sempre.
10.8.2 Na verdade, a vida nunca é um Sempre, ainda que, enquanto viva, a vida se viva sempre.



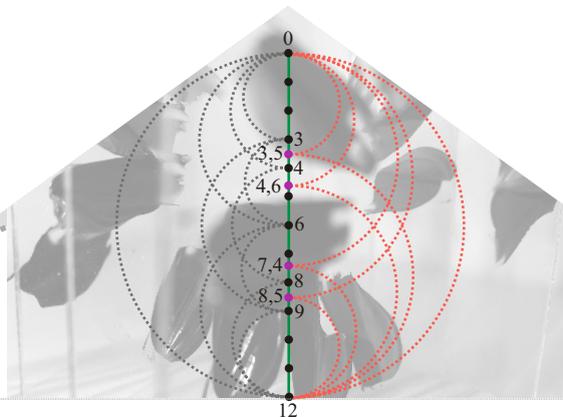
- 10.9** O futebol imita a vida, que é imitada na arte, que fecunda o futebol.
10.9.1 Isto é que é triangulação! O futebol tabela com a arte, que lança para a vida.
10.9.2 O Futebol-Arte faz lançamentos em profundidade para a vida.

11.2

- 10.10** Doríforo de Policleto foi um tremendo lançador em profundidade do Futebol-Arte.
10.10.1 Ele é a origem formal de um Gérson e de um Falcão.
10.10.2 Que beleza quando a triangulação culmina em gol!

- 10.11** O gol é o vértice supremo da triangulação Futebol-Arte-Vida.
10.11.1 Que beleza quando o gol termina em vitória!
10.11.2 Há beleza também quando o gol termina em empate. Se for honroso, então...

- 10.12** Respinga beleza até no gol de honra em meio à estrondosa goleada que se leva!
10.12.1 Que tipo de equipe deixaria de lutar honrosamente pela unicidade do seu intento, mesmo levando uma goleada que não lhe deixa dúvidas sobre a sua inferioridade?
10.12.2 Provavelmente, só um tipo de equipe: a que considera o jogo como um processo de apenas e tão somente o jogo jogar.



11. Ora, mas essa seria uma equipe que não mereceria nem mesmo o zero no placar inicial!

11.1 Na verdade, não mereceria estar em campo a tripudiar dos torcedores do time adversário.

11.1.1 A equipe que, em meio ao sofrimento de sonora goleada, recusar-se, de um modo ou de outro, a lutar pelo seu gol de honra, não merece o espírito esportivo.

11.1.2 Mas, o problema de não merecer estar em campo é perder por “*W.O.*”.

11.2 Que incompreensível falta de brio perder de goleada sem lutar pelo gol de honra.
W... Oooooooooooooohhhhhhhh! Arghhhh!

11.2.1 O gol de honra é a última tentativa da equipe em arguir seu adversário a favor da superioridade do próprio adversário.

11.2.2 Parece incompreensível paradoxo, mas é verdade: o gol de honra de uma equipe valoriza a sonora goleada da vitoriosa equipe.

11.3 É **melhor** vencer por **7 a 1** a vencer por 7 a 0.

11.3.1 Como assim? Simples: o gol de honra é o sinal de que houve um adversário vivo vencido.

11.3.2 Afinal, 7 a 0 é a equipe inteira reduzir-se à mosca morta.

11.4 Quem se sentiria prestigiado ao vencer uma **mosca morta**?

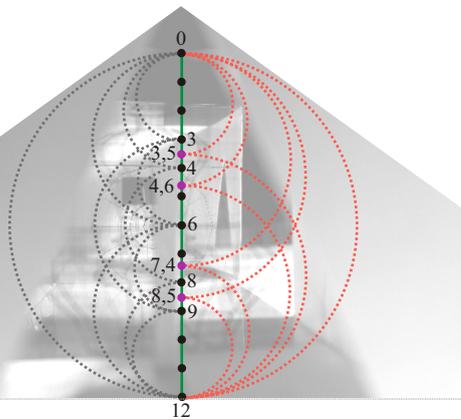
11.4.1 Vencido sim, morto não!

11.4.2 Perdido de goleada, sim. Entregue à morte, não.

11.5 No 7 a 1 a dialética orgânica do futebol sobrevive.

11.5.1 No 7 a 0 a dialética orgânica do futebol parece ter migrado para o basquete ou o vôlei.

11.5.2 Além disso, diferenças elásticas e acachapantes de placar são comuns no basquete e no vôlei.



11.6 Por que não no futebol?

Porque não é do feitio da dialética orgânica acachapar ninguém.

11.6.1 Sim, em definitivo: respinga beleza no gol de honra.

11.6.2 O gol de honra é o “*dripping*” do Futebol-Arte.

12.1

11.7 E como essa respingada beleza goteja novas e **miúdas belezas** quando vemos que o autor do gol de honra ainda vai às redes, apanha a bola e, de peito inflado, trota para o centro do campo, não sem antes lançar um olhar ao céu e agradecer.

11.7.1 Por que será que o autor do gol de honra ao céu agradece?

11.7.2 Ironia? Comicidade? Deboche? Desdém? Desinteresse? Arrogância? Esquisitice?

11.8 O autor do gol de honra ao céu agradece o **espírito esportivo concedido**, e mantido vivo.

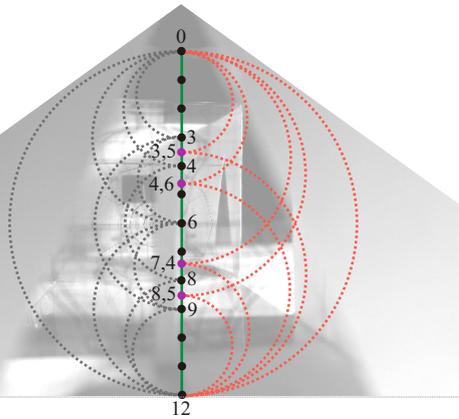
11.8.1 O gol de honra é o “*dripping*” de beleza no futebol porque garante que ambas as partes tenham alcançado o objetivo do jogo: goleantes e goleados.

11.8.2 Quem já não levou uma goleada?

11.9 Quem já não viveu uma goleada?

11.9.1 Que vida estará livre da goleada?

11.9.2 Quem já não dormiu pela goleada?



12.2

11.10 Quem acordou da goleada?

11.10.1 Quem se levantou da goleada?

11.10.2 Resposta para todas as alternativas anteriores: eu, tu, ele, nós, vós, eles.

11.11 O que você prefere: vencer, empatar, ser derrotado ou, jogar o jogo?

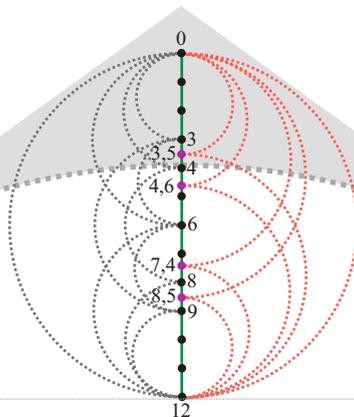
11.11.1 Se ficou na dúvida, você prefere: fazer gol, tomar gol, impedir o gol ou, jogar o jogo?

11.11.2 Se a dúvida insiste, prefere: dar goleada, tomar goleada, impedir goleada ou, jogar o jogo?

11.12 Se a dúvida é cruel e persiste: fazer gol de honra, não fazer gol de honra, impossibilitar o gol de honra ou, jogar o jogo?

11.12.1 Se você já se decidiu e escolheu jogar o jogo, sinto muito, você não vale o uniforme que veste.

11.12.2 Se escolheu jogar o jogo, você não sabe o jogo jogar.



12. Se escolheu jogar o jogo, você acredita que os meios são os fins.

12.1 Se escolheu jogar o jogo, você pensa que competir é jogar o jogo pelo jogo.

12.1.1 Se escolheu jogar o jogo, você é um jogador sub-parnasiano.

12.1.2 De fato, pois nem o Parnasianismo lhe quereria na equipe.

12.2 Se escolheu jogar o jogo, você espera que a linguagem fale por si mesma.

12.2.1 Se escolheu jogar o jogo, você acredita que metalinguagem é a linguagem falando de si.

12.2.2 Se escolheu jogar o jogo, você retirou o objeto da linguagem tanto quanto subtraiu do futebol seu objetivo imediato, que dirá o sucessivo e o vindouro.

12.3 Se escolheu jogar o jogo, você não vive: não vive o futebol, não vive a arte, **não vive a vida!**

12.3.1 Se escolheu jogar o jogo, você merece perder. Perder até aprender.

12.3.2 A dialética orgânica do futebol nos faz aprender que é mais digno perder a simplesmente jogar o jogo.

12.4 A prova da dignidade do perder sobre o **falso deleite** do jogar o jogo é, sem equívoco, o gol de honra.

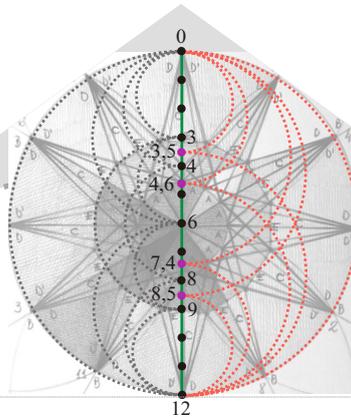
12.4.1 A contra-prova da superioridade da derrota é que, além do jogo poder assim terminar mais honrosamente, a equipe poderá encher-se de coragem e partir para o segundo gol. Mas pode, admito, levar mais um ou dois...

12.4.2 De qualquer modo, perto da superioridade da derrota, limitar-se a jogar o jogo soa reptiliano demais.

12.5 Para o ser humano, o comportamento reptiliano não é terrestre, é o fundo do poço.

12.5.1 É melhor ser goleado a agir como réptil.

12.5.2 Melhor ainda se, no sofrer a goleada, esforçar-se pelo gol de honra: isto é ser humano!



12.6 Agir como réptil é subtrair todas as verticais de todos os Mondrians.

12.6.1 Digam-me: que tipo de Suprematismo seria esse?

12.6.2 Jogar o jogo pelo jogo é um autêntico quadro... “*Inframatista*”!

12.7 De duas uma: ou Mondrian **se recusaria assiná-lo**, ou o faria no alto, bem no alto.

12.7.1 Mas, creio, com todas as forças, que não assinaria, porque sua assinatura não teria a força expressiva de um suspenso retângulo azul, vermelho ou amarelo.

12.7.2 De fato, como suspendê-los sem as verticais?, antropomórficas por natureza.

12.8 Pensando bem, é mais **digno ser réptil** a ser humano agindo como réptil.

12.8.1 E agora, o que você prefere: vencer, empatar ou ser derrotado?

12.8.2 Em qualquer uma dessas três possibilidades em muito pode a dignidade humana.

12.9 Quem já não soube vencer, empatar e perder?

12.9.1 Melhor: quem já soube vencer, empatar e perder?

12.9.2 No entanto, não saber vencer não é ser réptil?

12.10 Claro que não! Não saber vencer é a imagem da soberba.

12.10.1 Não saber empatar é porque a partida estava ganha.

12.10.2 Não saber perder é querer a vitória com desmesura.

12.11 Agora, não saber jogar, é não saber diferenciar a hierarquia da vitória, empate e derrota.

12.11.1 Se o importante é competir, quer dizer que o significado não é ganhar, mas, saber buscar e saber lutar pela vitória.

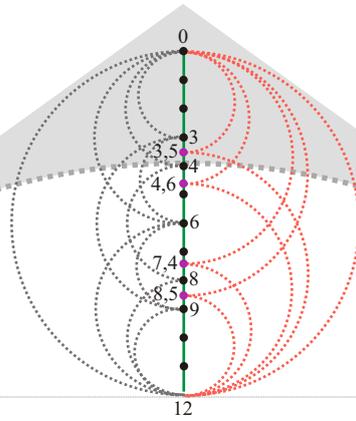
12.11.2 Do contrário, o lema seria: o importante é jogar.

12.12 Buscar e lutar pela vitória implica valorizar a vitória: a própria e a do próprio adversário!

12.12.1 É assim que se sabe perder.

12.12.2 É assim que se sabe vencer.

13.1



14

Autor: L. A. de Genaro

Título: *“Raiz Quadrada de 2 em Triangulações para Quarenta Partes”*

Técnica: Maquete Ficcional (detalhe)

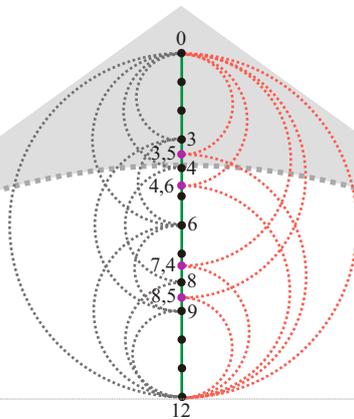
(Pregos, Elásticos e Fios de Náilon sobre Compensado)



Canto VIII

A Poética da Geometria Sagrada.

1



1. Arte como teorema?

1.1 Pode até ser... no entanto, com uma condição:
será necessário salvaguardar o estatuto poético da Arte implicada na questão.

1.2 Do contrário, a Arte degrada-se ao pensamento plástico-visual meramente ilustrativo.

1.3 Lembremo-nos que, do ponto de vista científico, o teorema é um **derivado**.

1.4 Na ordem hierárquica das prioridades, **teoremas e hipóteses** duelam no plano da manifestação em prol do benefício e da confirmação dos postulados.

1.5 Teoremas, hipóteses e postulados compõem uma espécie de tríade.

1.6 Essa tríade harmoniza-se na tese,
que se desenvolve de nível em nível até culminar na teoria.

1.7 Do alto da teoria, as **definições** reluzem mais cristalinas que o habitual.

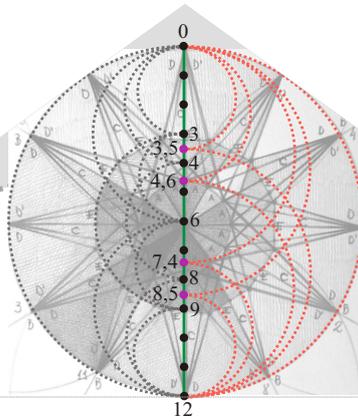
1.8 E assim, permitem que a aparente intolerância e inflexibilidade dos **axiomas** seja subtraída em nome da necessária contemplação de suas evidências máximas.

1.9 Procederei euclidianamente, dos axiomas aos teoremas,
vale dizer, dos princípios às concretudes singulares.

1.10 Ressalto que o esboço teórico que seguirá foi intuído a partir da apreciação da concretude de certas obras de arte, observadas sob o ângulo complementar ao teorema, isto é, aqui propostas como hipóteses.

1.11 Os princípios norteadores das obras, formularei como axiomas.

1.12 Em suma, a intuição veio-me do sensível, que orientou-me
ao inteligível, contudo, seguirei do inteligível ao sensível.



2. E... por qual razão??? Para tentar salvaguardar, platonicamente?, o caráter poético das representações que meus teoremas pretendem ser.

2.1 Que, assim, eu não seja expulso da *República* como mero pintor de aparências.

2.2 AXIOMA 1) “*As coisas iguais a uma mesma coisa são também iguais entre si.*”

2.3 COMETÁRIO: Ora, toda produção do Bem é um **Bem**, portanto, duas produções do Bem são dois Bens. Os dois Bens são iguais ao Bem, e são iguais entre si, pois, há uma triangularidade intrínseca no Bem.

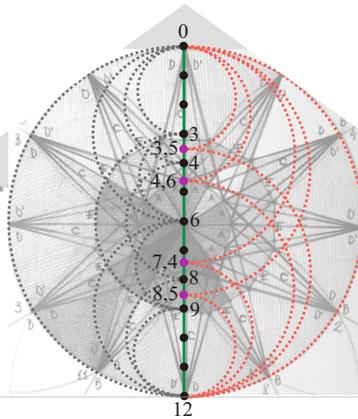
2.4 DEFINIÇÃO 1: O Bem é a **fonte** do valor.

2.5 DEFINIÇÃO 2: A Beleza é uma manifestação do Bem.

2.6 DEFINIÇÃO 3: A Arte é o hábito de produzir conforme a reta razão.

2.7 DEFINIÇÃO 4: A Ciência é a **certeza** do Bem.

2.8 EXEMPLO I) Esta cadeira é igual à **ideia Cadeira**, e aquela cadeira é igual à ideia Cadeira; logo, as duas cadeiras, diferentes entre si sob diversos aspectos, são também iguais entre si pelo simples fato de corresponderem à ideia Cadeira.



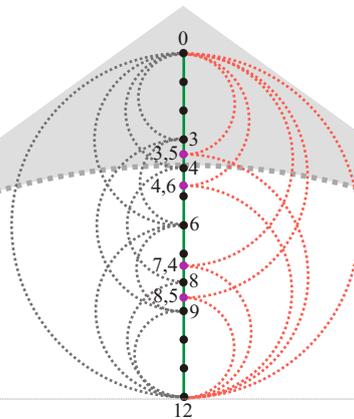
2.9 EXEMPLO II) Trabalho Equivalente é igual à Arte, e Ciência é igual à Trabalho Equivalente; logo, Arte e Ciência são iguais, pois, como a Arte haveria de produzir de acordo com a reta razão se ela não estivesse certa disso?

3.1

2.10 E, reciprocamente, como a Ciência haveria de possuir a certeza do Bem senão conforme uma razão à mão livre retificada?

2.11 EXEMPLO III) Três pontos sobre o plano são iguais entre si pelo fato de serem pontos todos os três, no entanto, se entre eles pode-se configurar a superfície de um triângulo por meio de três linhas, é porque ocupam lugares diferentes no plano sobre o qual se manifestam.

2.12 Logo, os pontos são iguais a pontos tanto quanto as linhas são iguais a linhas, porém, pontos, linhas e plano configuram um triângulo, que estabiliza as desigualdades, tanto ontológica quanto posicional, relativas entre esses rudimentos geométricos, permitindo-lhes uma singular igualdade na diferença: a triangularidade.



3. AXIOMA 2) “Se se acrescem coisas iguais a coisas iguais, os totais são iguais.”

3.1 COMENTÁRIO: Ora, os Bens produzidos pelo Bem, se somados a Bens iguais, reestabelecerão a igualdade dos Bens.

3.2 Portanto, a triangularidade do Bem não só se mantém, como também possibilita a proporcionalidade intrínseca a todos os Bens produzidos.

3.3 DEFINIÇÃO 1: A Igualdade é a **equanimidade** entre as diferenças.

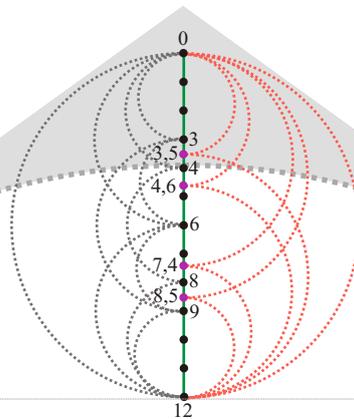
3.4 DEFINIÇÃO 2: A Justiça é a garantia de Igualdade no **discernimento** das diferenças.

3.5 DEFINIÇÃO 3: A Triangularidade é a qualidade das relações entre as diferenças.

3.6 DEFINIÇÃO 4: A Proporcionalidade é a comutatividade recíproca das quantidades das diferenças envolvidas a assegurar a qualidade das triangulações possíveis.

3.7 EXEMPLO I) Joãozinho tem 10 carrinhos e Pedrinho tem 10 bolas, se dermos 5 carrinhos a Joãozinho e 5 bolas a Pedrinho, ambos ficarão com 15 carrinhos e 15 bolas. Assim, **15 = 15**, apesar de bolas e carrinhos serem obviamente diferentes entre si.

3.8 EXEMPLO II) Dadas uma cadeira de madeira e uma cadeira de metal, se no assento da primeira for acrescido um estofado de veludo e à segunda for acrescido um assento de couro, ambas continuarão a ser iguais perante a ideia Cadeira.



3.9 EXEMPLO III) Se na cadeira de madeira com assento de veludo alguém sentar-se, por exemplo, Marcel Duchamp, e na cadeira de metal com acento de couro eu me sentar, ficam estabelecidas as possíveis relações de triangularidade:

3.9.1 Eu-Duchamp-cadeira de madeira;

3.9.2 Duchamp-Eu-cadeira de metal;

3.9.3 Duchamp-cadeira de madeira-cadeira de metal, e;

3.9.4 Eu-cadeira de metal-cadeira de madeira.

4.1

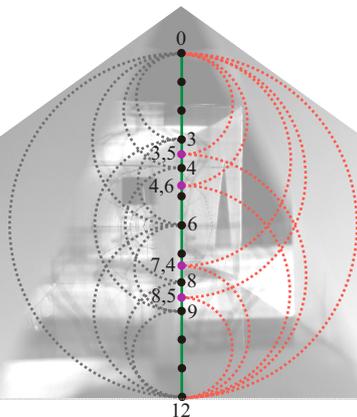
3.10 EXEMPLO IV) Como seria de se esperar, cada uma das relações de triangularidade anteriores poderão resultar em proporção: cadeira de madeira / Duchamp = cadeira de metal / mim, e, comutando, cadeira de metal / cadeira de madeira = Eu / Duchamp.

Todavia, a proporcionalidade seria ainda maior se Duchamp e Eu estivéssemos sentados diante de um tabuleiro de Xadrez, prestes a jogar uma partida!

3.11 EXEMPLO V) Com cinco pontos também se monta uma proporção: Trabalho Equivalente, Arte, Ciência, Duchamp e Eu.

Donde: a Arte de Duchamp / Trabalho Equivalente duchampiano =
minha investigação científica / meu esboço de Trabalho Equivalente =
relações entre Arte e Ciência / relações entre Duchamp e Eu.

3.12 AXIOMA 3) *“Se de coisas iguais se subtraem coisas iguais, os restos são iguais.”*



4. COMENTÁRIO: Ora, os Bens produzidos pelo Bem, se subtraídos de Bens iguais, reestabelecerão a igualdade dos Bens, porque a triangularidade e a proporcionalidade intrínseca do Bem propagam-se em movimentos que podem avançar tanto quanto podem recuar no espaço.

5

4.1 DEFINIÇÃO 1: O Paralelismo é uma condição de Igualdade entre linhas ou planos.

4.2 DEFINIÇÃO 2: A Convergência é a comunhão das diferenças.

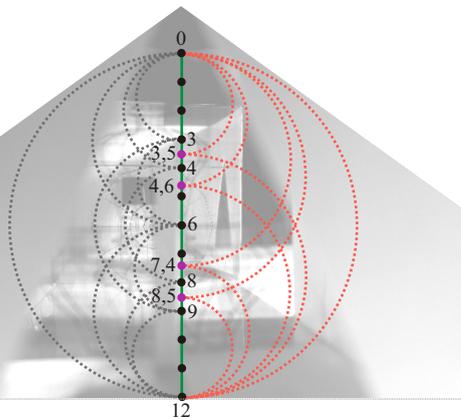
4.3 DEFINIÇÃO 3: A Divergência é a emanção das **diferenças**.

4.4 EXEMPLO I) Dada a partida de Xadrez entre Duchamp e Eu: se eu não cometer nenhum equívoco típico de **iniciante** e conseguir ultrapassar os 10 primeiros lances, quanto mais jogarmos, mais as peças serão subtraídas.

4.5 Entretanto, se me pautar em tomar de Duchamp todas as peças que ele me tomar, ou, se eu espelhar minhas jogadas nas dele, provavelmente, estaremos fadados a monótono empate.

4.6 EXEMPLO II) Dada nova partida de Xadrez entre Duchamp e Eu: no 17º lance, perdi. Tentei jogar o meu jogo, mas tive peças de alto valor subtraídas.

4.7 Nem de longe consegui estabelecer a igualdade das ações. Foi uma **“lavada”**.
O empate da partida anterior soou como vitória!,
ainda que empate seja sempre empate.



4.8 EXEMPLO III) Dada outra partida de Xadrez entre Duchamp e Eu: no 34^o lance, perdi. Resisti bravamente, tentei **jogar o jogo** e tive menos peças subtraídas.

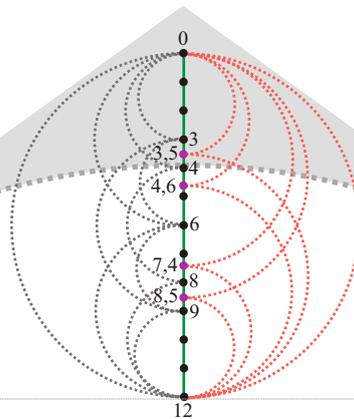
5.1

4.9 Contudo, Duchamp é hábil demais!
Mal conseguia eu levar o mesmo tempo de duração de suas jogadas.

4.10 Ele é mercurialmente rápido. Eu sou lento.
Minha “vitória” foi defender-me um pouco melhor.

4.11 EXEMPLO IV) Dada outra partida de xadrez entre Duchamp e Eu: no 51^o lance, perdi. Joguei o nosso jogo. Tomei peças dele e dele fui tomado, sem desejar espelhar suas estratégias.

4.12 Ao contrário, tomei suas peças de modo bastante orgânico.
O fato é que progredimos bem a partida. Por vezes, tive a sensação de um dinâmico empate, vibrante igualdade!



5. Quanto mais avançávamos, mais próximos do desfecho chegávamos.

5.1 Quanto mais jogávamos, menos jogo havia diante de nós para ser jogado.

5.2 Mas... que intermináveis e derradeiros lances! Perdi, claro.

5.3 Entretanto, encaixei uns xeques. Reconheço que não vejo no meu horizonte a **prospectiva** de poder vencê-lo algum dia, aliás, o que vejo é uma sucessão de derrotas.

5.4 Porém, muito longe disso transformar-me num fracasso enxadrístico, regozijo-me, pois, através desta última partida, finalmente **aprendi** como ele joga.

5.5 AXIOMA 4) “*As coisas que coincidem entre si, são iguais entre si.*”

5.6 COMENTÁRIO: Ora, os Bens produzidos pelo Bem, se coincidentes, também reestabelecerão a igualdade dos Bens, porque as propagações centrífugas e centrípetas da triangularidade e da proporcionalidade intrínseca do Bem apresentam-se sob a forma de perspectivas rotatórias.

5.7 DEFINIÇÃO 1: A Coincidência é um Paralelismo espacial **visto perpendicularmente**.

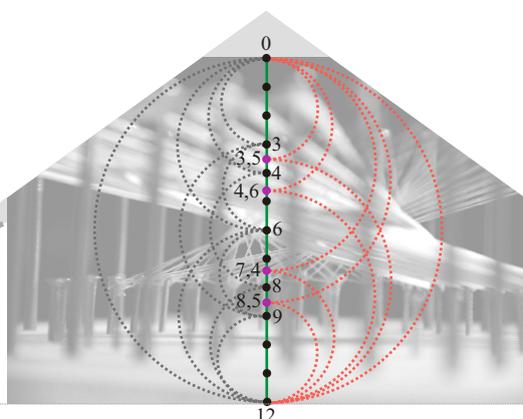
5.8 DEFINIÇÃO 2: A Prospectiva é a Arte de **ver o Bem** a diferentes distâncias.

5.9 DEFINIÇÃO 3: A Prospectiva Rotatória é a Arte de circundar a visão do Bem.

5.10 EXEMPLO I) Nas partidas de xadrez que joguei com Marcel Duchamp, ele com a Arte e eu com a Ciência, nós dois com a pretensa (de minha parte) equivalência de nossas obras, perdi todas, ainda que, na última, em raríssimos lances, e sob certo ponto de vista, parecesse ao observador que eu o venceria.

5.11 Feliz coincidência angular!, foi só o que me restou.

5.12 Não! Restou-me mais!: Aprendi.
Aprendi a perder com impassibilidade.



6. EXEMPLO II) Na quarta partida, entre tomadas de Peões, Cavalos, Bispos, Torres e, até Dama!, quando disse que jogava o nosso jogo, referia-me ao fato de que o exercício contínuo dos 51 lances, num ritmo crescente e extasiante, possibilitou-me ver as jogadas de Duchamp pelo seu próprio ponto de vista!

6.1 Afinal, só assim aprenderia a jogar como ele joga.

6.2 E o Jogo de Xadrez permite essa visão, bem como a visão do seu processo de aprendizagem, como absolutamente nenhum outro jogo.

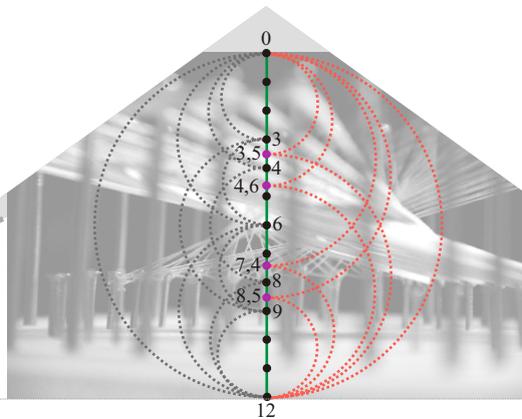
6.3 EXEMPLO III) No giro perspectivista da quarta partida, coincidi-me com Duchamp.

6.4 Vi seu próprio jogo sob o seu ponto de vista, e, **estupefato**, igualmente vi meu próprio jogo sob o ponto de vista dele.

6.5 E meu jogo não pareceu ruim, não! Afinal, avançamos ao 51º lance.

6.6 Mas, isto é o de menos. Com certeza, o principal era a possibilidade que o jogo, o nosso jogo, me ofereceu para coincidir-me com Duchamp.

6.7 Perdi, como em todas as outras partidas, todavia, que **derrota vitoriosa!**
Na moral do Jogo de Xadrez isto existe, também.



6.8 AXIOMA 5) “O *todo* é maior que a parte.”

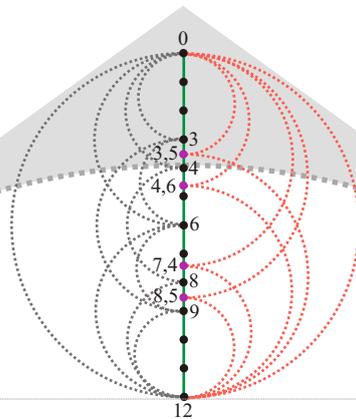
7.1

6.9 COMENTÁRIO: Ora, o Bem é maior que todas as suas produções, porque ele é a causa dos Bens, pois, não haveria um bem concreto se não houvesse um Bem que lhe enformasse racionalmente; e não haveria a forma razoável do Bem se não houvesse a fecundidade da forma mental do BEM; e, enfim, não haveria a ideia do BEM se não houvesse a garantia última dessa linhagem, a causa primeira que é o BEM SUPREMO.

6.10 DEFINIÇÃO 1: A Parte é um membro correspondente ao seu respectivo conjunto.

6.11 DEFINIÇÃO 2: O Todo é a reunião conjunta entre seus membros constitutivos.

6.12 DEFINIÇÃO 3: A Harmonia é a pacífica e continuada conexão das Partes com o Todo.



**7. EXEMPLO I) A seqüência:
...c...a...d...e...i...r...a... cadeira Cadeira CADEIRA.**

7.1 EXEMPLO II) O assento é uma parte da totalidade concreta da cadeira.

7.2 EXEMPLO III) Vértices, lados e ângulos são partes de um polígono.

7.3 EXEMPLO IV) Segmento menor e segmento maior são partes de uma **proporção**.

7.4 EXEMPLO V) A perspectiva é parte da proporção e a proporção é parte da **Simetria**.

7.5 EXEMPLO VI) Eu sou parte da ciência artística, Duchamp é parte da arte científica.

7.6 EXEMPLO VII) Duchamp e Eu somos parte da ficcional partida de Xadrez.

7.7 EXEMPLO VIII) A ficcional partida de xadrez é parte do **Trabalho Equivalente**.

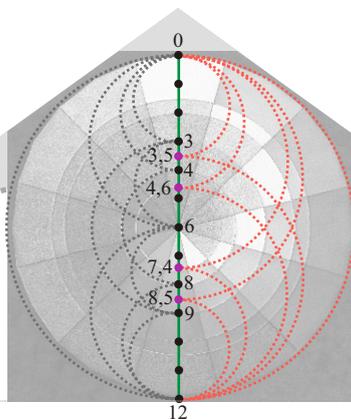
7.8 EXEMPLO IX) Jogo, Arte e Ciência são partes do **Xadrez**.

7.9 EXEMPLO X) A Universidade é parte da Universalidade, e ambas são partes do Universo.

7.10 POSTULADO I: “*Postule-se o traçar uma linha reta a partir de um ponto qualquer até outro ponto qualquer.*”

7.11 Segue: postule-se uma conexão entre Marcel Duchamp e o estabelecimento de uma nova idade para a Arte.

7.12 POSTULADO II: “*Postule-se o prolongar continuamente uma reta finita em linha reta.*”



8. Segue: postule-se o prolongamento continuado da conexão entre o celibatário Duchamp e a Arte Contemporânea, até alcançar, indiscriminadamente, uma legião de artistas.

8.1 POSTULADO III: *“Postule-se a descrição de um círculo com qualquer centro e distância.”*

9

8.2 Segue: postule-se a possibilidade de alinhar-se uma circular coerência entre Duchamp (no papel de centro), a Arte Contemporânea (como raio) e a legião de artistas seguidores (como circunferência).

8.3 POSTULADO IV: *“Postule-se que todos os ângulos **retos** são iguais entre si.”*

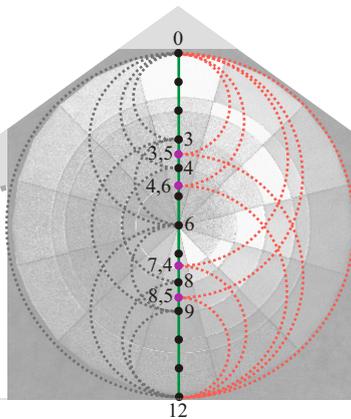
8.4 Segue: postule-se que toda e qualquer conexão entre um artista contemporâneo e Marcel Duchamp deverá **conservar** uma relação de perpendicularidade, congruente à postura artística e prototípica do mestre.

8.5 POSTULADO V: *“Postule-se que, se uma reta, ao incidir sobre duas retas, formar os ângulos internos do mesmo lado menores que dois ângulos retos, o prolongamento indefinido das duas retas se encontrarão no lado em que estão os ângulos menores que os dois retos.”*

8.6 Segue: postule-se que, se a conexão de um artista a outro artista mantiver entre si uma relação de perpendicularidade com a postura reflexiva e conceitual da contemporaneidade, sobre esses artistas se formarão retidões angulares aparentemente paralelas entre si.

8.7 Todavia, se lhe incidirmos uma terceira conexão, a outro hipotético artista, então, o prolongamento indefinido das duas retidões “paralelas” será posto em perspectiva e encontrar-se-ão num quarto artista:
o ponto de fuga que é Duchamp.

Eis o **grande** e, *‘tralucente’*, **vidro!**



8.8 A partir da proposição dos postulados euclidianos devida e duchampianamente retificados, ou seja, **convertidos** para o estado da questão artística contemporânea, passo agora a elencar os meus postulados finais:

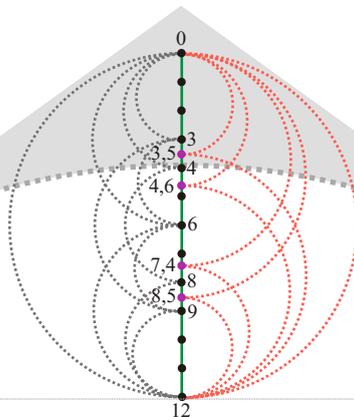
9.1

8.9 POSTULADO VI: Postula-se que Marcel Duchamp joga Xadrez, e joga muito bem. Duchamp, na arte do Xadrez, é muito bom.

8.10 POSTULADO VII: Postula-se que Marcel Duchamp é artista, dos bons, e, pasmemos, rigorosamente de acordo com a definição tradicional de Arte.

8.11 POSTULADO VIII: Postula-se que Marcel Duchamp é artista, e um dos mais significativos do século XX. Duchamp, no Xadrez da Arte, é muito bom.

8.12 POSTULADO IX: Logo, postula-se que a obra de Marcel Duchamp é um Bem.



9. POSTULADO X: Postula-se que Marcel Duchamp joga Xadrez que é uma verdadeira... B e l e z a!

9.1 POSTULADO XI: postula-se que Marcel Duchamp, ao jogar a arte do Xadrez em pleno tabuleiro das Artes Plásticas, promoveu a reconciliação entre a Beleza e o Bem.

10

9.2 Saltemos agora para o “Histórico” e as “Hipóteses”.

9.3 Dadas, completamente **ao acaso**, as seguintes obras de Janet Cardiff:

A) *Forty Part Motet*; B) *Infinity Machine*; C) *Alter Bahnhof Video Walk*;
D) *The Marionete Maker*, e; E) *The Murder of Crows*.

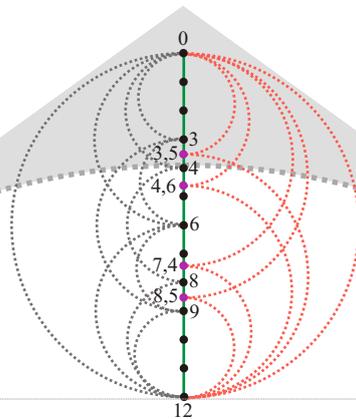
9.4 Para começar, **generalizo** algumas informações sobre a obra da artista canadense:

9.4.1 Habitualmente, trabalha com seu marido,

George Bures Miller, empregando alta tecnologia em suas obras;

9.4.2 Eles se utilizam de múltiplas linguagens para refletir sobre o desenvolvimento da percepção audiovisual do espectador;

9.4.3 Por meio do vídeo, da instalação e de gravações sonoras, criam situações que favorecem, por assim dizer, a experimentação da fisicalidade escultórica dos sons.



9.5 Dentre as obras, seleciono ao acaso *Forty Part Motet*, na qual saliento:
9.5.1 Trata-se da apropriação de uma música do compositor inglês Thomas Tallis (1505-1585), sob a forma visual de instalação;

9.5.2 O título da peça musical é “*Spem in allium nunquam habui*” (“*Nunca coloquei esperança em nenhum outro [além de Ti, Deus de Israel]*”), cujo texto é uma adaptação do Livro de Judith;

9.5.3 Apesar de sua formação e fé católica, a peça musical foi composta para celebrar as comemorações de aniversário da Rainha Elizabeth I, protestante, em 1575;

9.5.4 A peça musical é um moteto, dividido em 08 (oito) coros de 05 (cinco) vozes, e prega a humildade e transcendência;

9.5.5 É uma peça conhecida como uma das mais complexas composições polifônicas para canto coral;

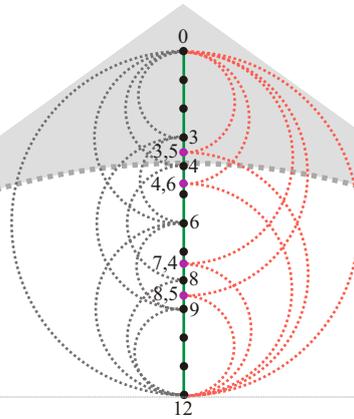
9.5.6 Para a instalação, Janet Cardiff individualizou a gravação de cada uma das 40 (quarenta) vozes do Coral da Catedral de Salisbury;

9.5.7 Naipes: baixos, barítonos, tenores, contraltos e uma soprano infantil;

9.5.8 Na instalação, cada voz é reproduzida por meio de um alto-falante, portanto, 40 (quarenta) alto-falantes no total, dispostos em elipse;

9.5.9 Para a experiência do espectador, estabelece-se uma situação propícia para ouvir as diferentes vozes individualmente; mas, por outro lado, ouvi-las combinatoriamente, pois os alto-falantes apresentam-se agrupados em conjuntos harmônicos diferenciados.

10.1



9.6 DEFINIÇÃO I: Moteto é uma forma musical polifônica, cuja raiz, “*mot*”, remonta à palavra que era acrescida à voz superior, também chamada “cláusula”, no “*cantus firmus*” do “canto-chão” medieval; uma das primeiras formas musicais contrapontísticas.

10.2

9.7 DEFINIÇÃO II: Polifonia (Canto Polifônico) é o soar de **vozes múltiplas** e simultâneas.

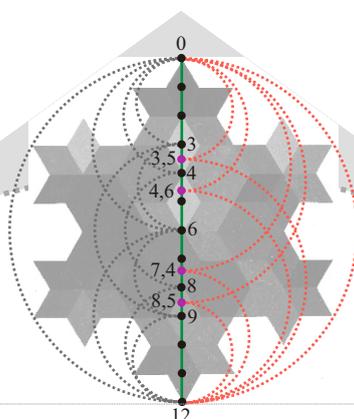
9.8 DEFINIÇÃO III: Cláusula é a conclusão de uma **passagem**, fundamento do Moteto.

9.9 DEFINIÇÃO IV: “*Cantus firmus*” é o canto fixo, a melodia básica do cantochão, ou seja, é a parte melódica dada.

9.10 DEFINIÇÃO V: Cantochão é o canto monofônico, plano e uníssono, característico da liturgia católica medieval, do qual o canto gregoriano é o exemplo mais conhecido.

9.11 DEFINIÇÃO VI: Contraponto é o nota-contra-nota, uma forma de desenvolvimento do “*des-cante*”; parte acrescida à existente; combinação de linhas melódicas simultâneas.

9.12 DEFINIÇÃO VII: Descante é o nota-contra-nota em movimento contrário.



10. DEFINIÇÃO VIII: Baixo é o registro vocal mais grave, nota de base do acorde, daí base, “bas-sus”, espesso.

10.1 DEFINIÇÃO IX: Barítono, do grego = “*som profundo*”, de grave moderado, surgiu no final do séc. XV.

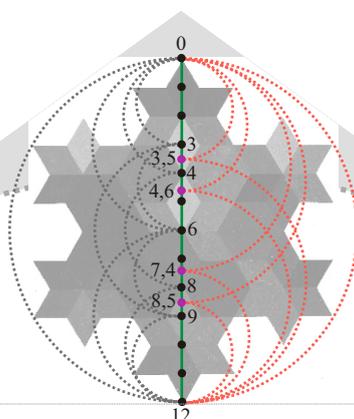
10.2 DEFINIÇÃO X: Tenor, do latim = “*tenere*” = segurar, é a sustentação do contraponto, e tornou-se registro agudo somente no início do Renascimento.

10.3 DEFINIÇÃO XI: Contralto é a voz feminina grave, ou a voz masculina, em **falsete** ou em castrato.

10.4 DEFINIÇÃO XII: Soprano é a mais aguda voz feminina, ou voz aguda de menino; voz **proibida** no canto eclesiástico católico até meados do séc. XVI.

10.5 HIPÓTESE I: Cogita-se a possibilidade de relação plástico-visual entre a propagação das ondas sonoras por intermédio dos 40 alto-falantes da instalação de Janet Cardiff, *Forty Part Motet*, com a formação dos raios visuais e, da conseqüente pirâmide visual, segundo as concepções prospectivistas de Leon Batista Alberti e de Piero della Francesca.

10.6 HIPÓTESE II: Cogita-se que a potência da estesia musical provocada pelo moteto composto por Thomas Tallis é tão intensa que, ao contrário do desejo da artista de convidar o espectador a percorrer o espaço, e assim, eleger os acordes entre as linhas vocais preferidas, o espectador fixa-se num ponto qualquer do espaço da instalação e lá permanece, absorto e completamente extasiado.



10.7 Se isto é verificável, e é, pois ocorreu com o vídeo que mostra a própria artista apreciando sua obra, então, a instalação em questão possibilita a **fixação** do ouvinte/espectador tanto quanto a prospectiva no plano pictórico requer semelhante concentração em busca do lugar geométrico ideal.

10.8 HIPÓTESE III: Cogita-se que a simultaneidade polifônica intrínseca ao moteto amplifica-se consideravelmente mediante a visualização dos 40 alto-falantes dispostos em elipse, eis um triunfo da instalação.

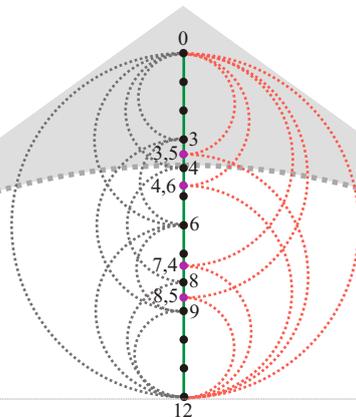
11.1

10.9 Com isso, favorece a hipótese prospectivista inicial, pois, a configuração do conjunto elíptico suscita poderosas analogias com um virtual sistema de prospectivas rotatórias, que se universaliza ontologicamente pela constituição mesma do ser e das inter-relações que esse ser estabelece com o ambiente.

10.10 HIPÓTESE IV: Cogita-se que as 40 partes do moteto procedem da articulação dos 8 coros formados por 5 vozes cada; portanto, pretendo analogar a estruturação aritmética dessas partes ao pavimento estrelado da pintura “*Flagelação de Cristo*”, de Piero della Francesca, constituído por um quadrado de 5 x 5 a formar uma Cruz de Malta nos terceiros quadrados centrais.

10.11 Como a Cruz de Malta possui as quatro pontas duplicadas, tem-se, conseqüentemente, um virtual octógono no interior do quadrado.

10.12 HIPÓTESE V: Cogita-se que a somatória de entrelaçamentos vocais que as polifonias, então individualizadas pelos alto-falantes, suscitam, pode ser visualmente concebida como complexa trama e urdidura gráfica de linhas, de valor plástico puro, mas, que se esclareça, muito longe de ser, tal valor plástico puro, necessária e meramente “*retiniano*”.



11. HIPÓTESE VI: Cogita-se: que, das quarenta visíveis partes do moteto, a parte mais significativa, que contribui em definitivo para o efeito extático-estático-majestático fixativo da instalação, perdoe-me a sinceridade, prezada Cardiff, deve-se, indubitavelmente, à composição musical de Thomas Tallis.

11.1 Se isto é plausível, haveremos de reconhecer a extrema beleza proporcionada pelo canto coral.

11.2 Logo, o moteto é Belo.

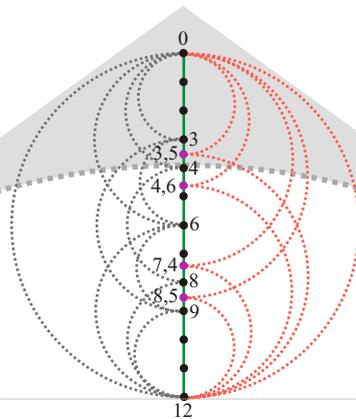
11.3 Já, a instalação, sendo emanção visual da beleza causada pelo moteto, como se legítima **hipóstase** deste fosse, herda naturalmente a beleza dele, tornando-se, a instalação mesma, Bela.

11.4 HIPÓTESE VII: Cogita-se que a instalação *Forty Part Motet*, da artista Janet Cardiff, é daquelas obras que extrapolam o âmbito restrito da apreciação do original, *‘in loco’*, e alcançam grau semelhante de **potência poética**, superando eventuais discrepâncias que a reprodução sonoro-imagético-visual venha sofrer nesse processo tecnológico.

11.5 Ao contrário, a obra se alimenta também desse fator, e ultrapassa as fronteiras do original.

11.6 Logo, é plausível conferir e, ao mesmo tempo, reconhecer o estatuto de Aura que a instalação instaura.

11.7 Logo, deduz-se que a *“Aura que a instalação instaura”* é um **tremendo Bem**.



11.8 HIPÓTESE VIII: Cogita-se que a obra em questão é uma **INSTAURAÇÃO**.

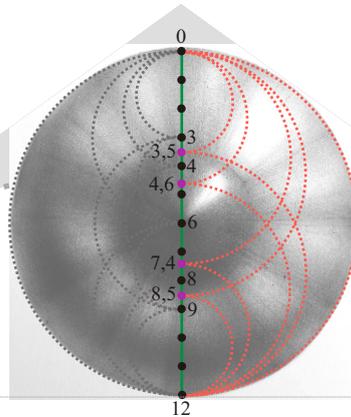
11.9 DEFINIÇÃO I: Onda é o movimento causado por uma perturbação que se propaga através de um meio.

11.10 Onde: “perturbação” denomina-se *pulso*; “movimento do pulso” denomina-se *onda*; a “causa do movimento” é a *fonte*; e o “meio” em que a onda se propaga é a *corda*.

11.11 Ressalva importante: a onda não transporta matéria, a onda transmite *energia* sem o transporte de matéria.

11.12 Ondas quanto à natureza:
11.12.1 Ondas Mecânicas: cordas, sonoras, e;
11.12.2 Ondas Eletromagnéticas.

12.1



12. Ondas quanto à direção de propagação: Unidimensionais, Bidimensionais e Tridimensionais.

12.1 Ondas quanto à direção de vibração: Transversais e Longitudinais.

12.2 DEFINIÇÃO II: Raio visual é um agente da visão que mede as superfícies observadas.

12.3 Os “Raios Extrínsecos” atingem a **orla** das superfícies e medem todas as suas quantidades.

12.4 Os “Raios Médios” saem do **dorso** da superfície em direção ao olho e têm a função de ocupar a pirâmide visual com cores e luzes.

12.5 O “Raio Cêntrico”, onde atinge a superfície, forma à sua volta ângulos retos e iguais, é o último a abandonar a coisa vista, é o príncipe dos raios.

12.6 DEFINIÇÃO III: “Pirâmide Visual” é o corpo cujas linhas retas que partem da base terminam num único ponto.

12.7 A base da “Pirâmide Visual” é equivalente à **superfície** da coisa vista.

12.8 Os lados da “Pirâmide Visual” são formados pelos “Raios Extrínsecos”.

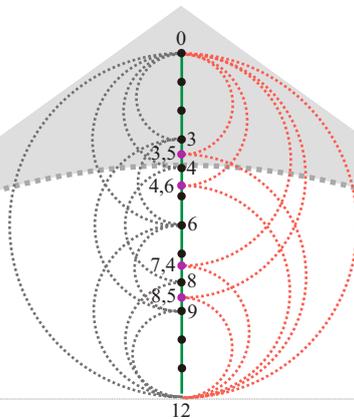
12.9 O vértice da “Pirâmide Visual” é equivalente ao interior do olho.

12.10 Concluo este Canto perguntando: foi possível reconhecer alguma beleza literária subordinando-a à linguagem demonstrativo-geométrica euclidiana?

12.11 Foi possível irmanar essa improvável beleza literária de ortodoxo rigor geométrico à irmandade geral das Artes?

12.12 Seria possível extrapolar essa circunscrição e, no trasladar para outros âmbitos da Ciência, engendrar de Geometria Sagrada a Poética do oceânico Belo?

13



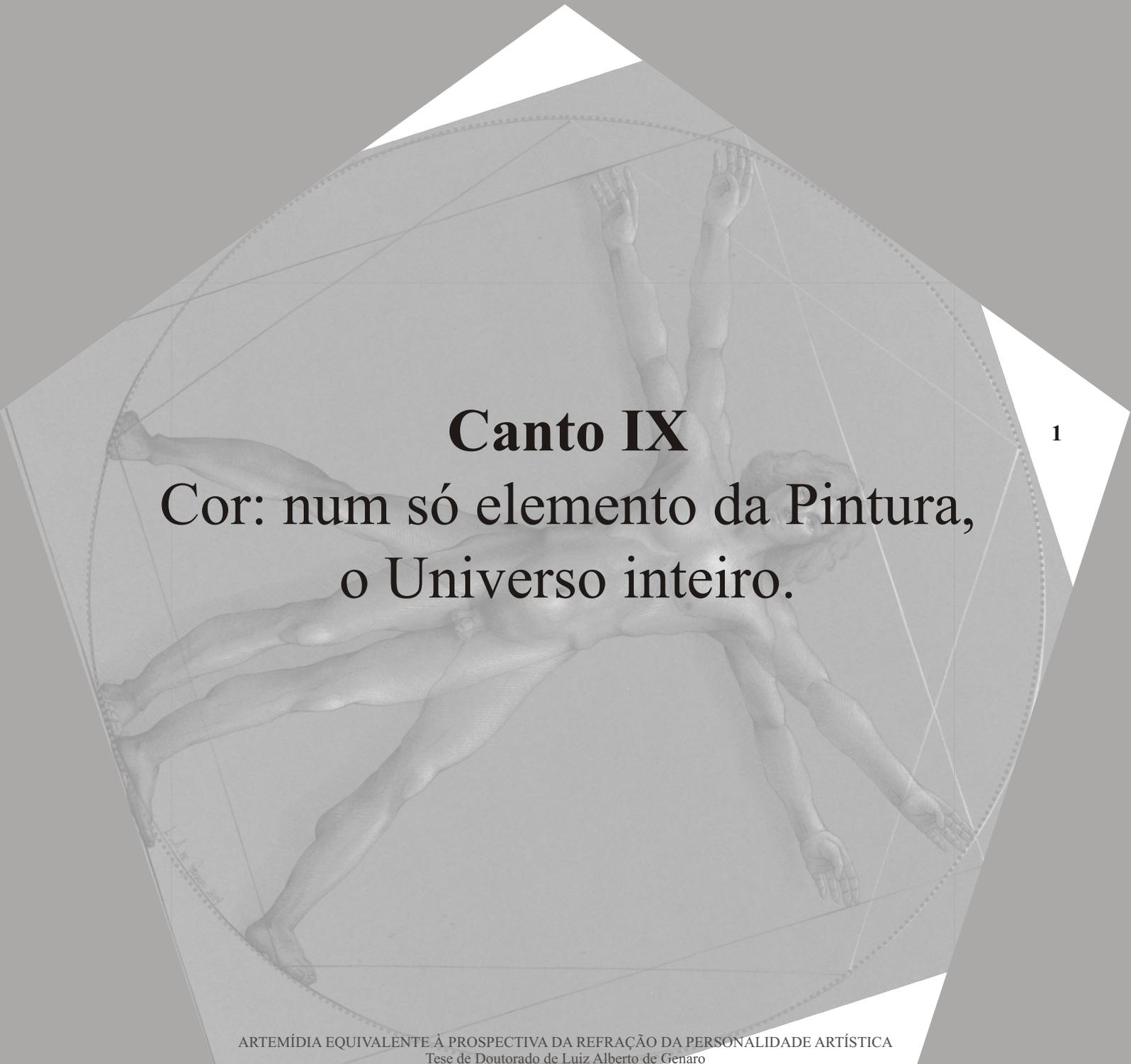
14

Autor: L. A. de Genaro

Título: *“Raiz Quadrada de 2 em Triangulações para Quarenta Partes”*

Técnica: Maquete Ficcional (detalhe)

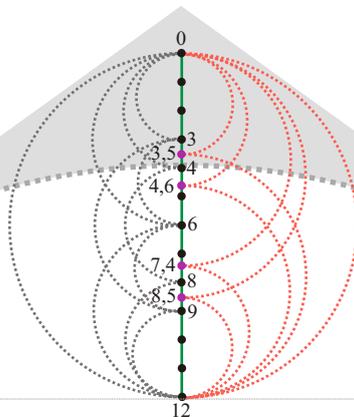
(Pregos, Elásticos e Fios de Náilon sobre Compensado)



Canto IX

Cor: num só elemento da Pintura, o Universo inteiro.

1



1. Será possível definir o todo através da análise de uma de suas partes?

1.1 Bem, “pelo dedão conhecereis o gigante”.

1.2 Examinarei a questão do Elemento Cor como possibilidade de definição da Pintura em duas frentes opostas, porém, complementares: “*Pigmento - Luz*” e “*Luz - Pigmento*”.

1.3 Na frente “*Pigmento - Luz*”, a **ênfase** recairá sobre os aspectos pictóricos, já, na frente “*Luz - Pigmento*”, a **dominância** incidirá sobre os aspectos conceituais.

1.4 Com a presente reflexão, pretendo **mensurar** a verdadeira importância da cor inserindo-a no contexto da simbólica tradicional, delimitada ao aspecto passivo, terreno, sensível e contingente.

1.5 Todavia, na tentativa de garantir sua real capacidade de correspondência analógica em sentido inverso, deverei considerar sua proporcionalidade intrínseca.

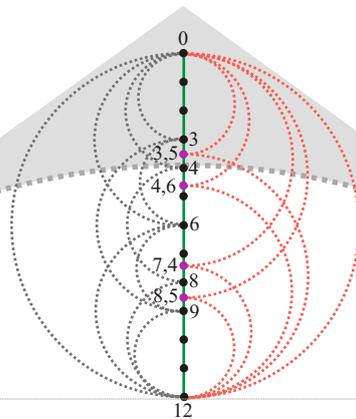
1.6 Inicialmente, giremos ao redor do ponto de vista da frente “*Pigmento - Luz*”.

1.7 Nesta frente, o **problema** consiste na forma pela qual as metodologias e sistematizações cromáticas podem ser colocadas a serviço da criação e expressão artística, seja através da análise da história da arte, seja pela própria produção contemporânea.

1.8 Portanto, será necessário considerar duas premissas de **natureza física**:

1.8.1 a relevância do branco, do preto e dos cinzas como cores, e;

1.8.2 a inserção da cor na unidade maior que é a Luz, isto é, a cor como fração da Luz.



1.9 Premissas que são importantes para a Pintura, pois tendem retomar a efetiva representatividade simbólica das cores, de universalidade cosmológica, cujos princípios antagônicos Céu - Terra, ou Ato - Potência, Espírito - Matéria, Luz - Escuridão, em confronto, complementam-se, originando os seres e suas espécies.

2.1

1.10 Por isso, merece defesa a premissa do branco, preto e cinzas como cores, ou, como as denominarei, “*Cores Principiais*”, dada a natureza transcendente delas.

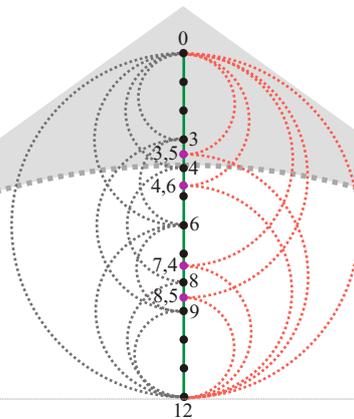
1.11 Poder-se-ia negar o branco, o preto e os cinzas, como se não-cores fossem, mas, recordemos que falo como pintor.

1.12 Afinal de contas, um cachorro preto é essencialmente menos cachorro?

1.12.1 Na ‘*Descida da Cruz*’ (Munique, Antiga Pinacoteca), Rembrandt pinta a cena da Paixão concentrando o esplendor maior de luminosidade na mortalha que envolverá o corpo de Cristo, revelando-nos que o ocaso da Sua amarelada e empalidecida carne nada mais é senão a condensação, a morte corporal, a “solução” da cor numa cor maior: o Branco.

1.12.2 Então, eu pergunto: precisamente nesse lugar e nesse quando nos quais a mortalha está pintada, teríamos uma não-cor?;

1.12.3 E, o lugar dessa não-cor, seria uma não-pintura?



2. Como se já não bastasse a autonomia da Arte, penso que abordar a Cor na Pintura de forma igualmente autônoma soará muito mal.

2.1 Observada ontologicamente, a Cor predestina-se à representação da Luz.

2.2 Se o Rudimento Linha já implica diretamente um valor tonal, a Cor está ainda mais vocacionada para a Luz, porque dela é parte.

2.3 De fato, a Cor é uma unidade **fracionária da Luz**, trazendo-a no seu próprio existir corporal.

2.4 Se por um lado, a Linha participa do reino da natureza natural por intermédio do domínio ficcional plástico-visual, por outro, a Cor, sendo um dos **atributos da matéria formada**, exige triplamente sua representabilidade: como fração luminosa, como propriedade corpórea e, enfim, como qualidade dinâmica da alma.

2.5 Ademais, é curioso que os defensores da autonomia da Cor recorram a Goethe, apegando-se ao caráter experimental de sua teoria, varrendo tapete adentro a intensidade do seu intelecto.

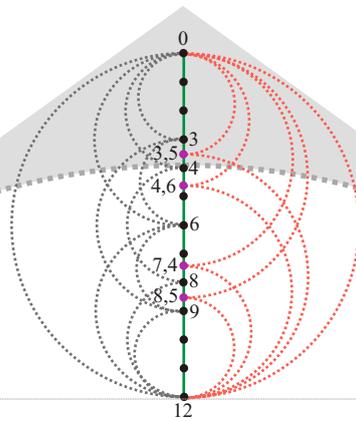
2.6 Pois, negar o mimetismo cromático é uma forma de negação da experiência!

2.7 Se o Branco e o Preto, e, conseqüentemente, os Cinzas, puderem ser admitidos como “*Cores Principiais Geradoras*”, subordinados à visão cosmológica do Ato e da Potência;

2.7.1 Se os Cinzas puderem assumir sua função reguladora de espinha dorsal do sistema que reúne o Branco ao Preto e o Preto ao Branco isto é, que reúne a totalidade das cores em Ato com a totalidade das cores em Potência, sustentando gravitacionalmente seus respectivos anéis cromáticos “derivados”, e;

2.7.2 Se pudermos reconhecer a concepção corpuscular e fracionária da Cor face à unidade maior da Luz, isto é, a Cor como divisão substancial da Luz;

2.7.3 Então, o “*Eixo dos Cinzas*”, tanto quanto os seus respectivos satélites cromáticos, poderão ser admitidos como termos mediadores da razoabilidade entre a Luz e a Escuridão.



2.8 Apenas neste caso estrutural-cosmológico a Cor é Alma, participando simultaneamente, pelo seu aspecto inferior, dos desejos da matéria e, pelo superior, das causas formais.

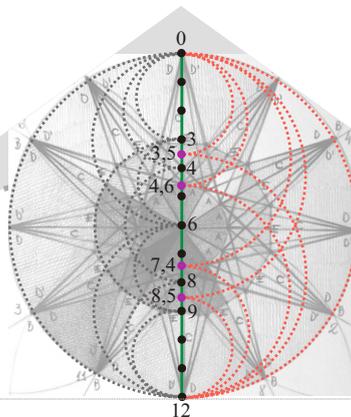
3.1

2.9 Ao contrário, de acordo com uma visão que prospectivamente pondera sobre a natureza dos Rudimentos Plásticos tomados em si mesmos, tomados entre si, e, enfim, todos eles tomados em relação às outras partes da pintura, no que se refere especificamente ao Rudimento Cor, podemos concluir:

2.10 Situando-a ao terceiro estágio de manifestação universal, a Cor subordina-se axialmente ao “*Eixo dos Cinzas*”, e triangularmente ao binômio principal Luz - Escuridão que lhe dá origem. Deduz-se a tríade: *Cinzas - Cor - Alma*.

2.11 Atenção: essa tríade deve ser entendida sob a chave do hilemorfismo, porque, pela Alma, a Matéria se torna Natureza, não o contrário, pois, é o ser animado que exerce suas funções vitais pela Alma.

2.12 A Cor não é Alma, mas revela-se por intermédio dos Cinzas, sua causa formante.



3. Agora, porém, façamos o giro ao redor do ponto de vista da frente “Luz - Pigmento”.

3.1 Neste caso, a Cor é abordada quanto à possibilidade de relação entre os diversos sistemas de anotação cromática e o conceito Cor.

3.2 Aqui o problema concentra-se em verificar a maneira pela qual as metodologias e sistematizações cromáticas podem ser colocadas a serviço de uma visão sistêmica, abarcando, inclusive, a dimensão conceitual.

3.3 O assunto é delicado, pois pode sepultar de vez a Pintura como arte imitativa.

3.4 O assunto é sutil, pois exige domínio das esfumaturas mentais.

3.5 O assunto é necessário, pois pode recuperar um pouco da beleza que é contemplar a fonte dinâmica da imagem estática.

3.6 A “Teoria das Cores” de Goethe tem sido submetida a desvios interpretativos. Examinemos:

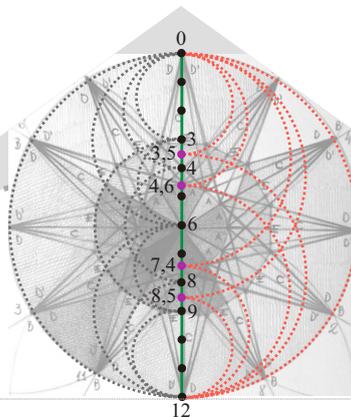
3.6.1 Ênfase na postura divergente à de Newton, porque as cores não partem somente da luz;

3.6.2 Postula-se o primado da ação sobre o *lógos*, que resulta na Cor como produto da mente;

3.6.3 Proposição do olho como agente produtor das cores, que resulta um empirismo integral;

3.6.4 Põe-se de lado o interesse de Goethe pela pintura que revela uma narrativa, pois não lhe interessaria uma pintura que emulasse a poesia.

3.7 Isto é o que chamo “quadratura do absurdo”, trancado sob o triplo giro das chaves, historicamente degradadas, marxista, iluminista e cartesiana.



3.8 Retornemos, portanto, à **representatividade simbólica** das cores no sentido da universalidade cosmológica, onde Branco e Preto são “*Cores Principiais Geradoras*” da Escala dos Cinzas, que assume o papel de “*Termo Mediador Axial*” ao redor do qual gravitam, assim como se correspondem analogicamente, os respectivos satélites cromáticos, então chamados “*Cores Derivadas*”.

4.1

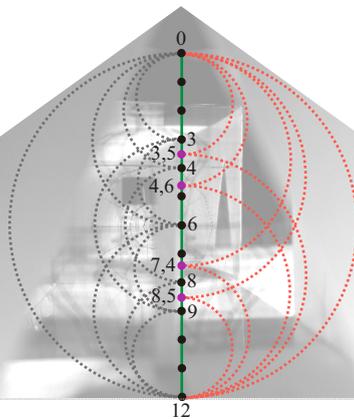
3.9 Fica, assim, constituído um autêntico organismo orbital!

3.10 Lembremo-nos que, de acordo com o presente sistema, a Cor apresenta um duplo papel:

- 3.10.1** A Cor só é Alma conforme subordinar-se axialmente às “*Cores Principiais*”,
- 3.10.2** Do contrário, manifesta-se mais coerentemente de acordo com sua natureza corporal e contingente, enquanto satélite submetido aos raios de ação emanados pelos Cinzas.

3.11 Daí a tríade mais sutil: *Cinzas - Cor - Alma*, na qual, a esta altura, a Cor não é Alma, pois atualizada pelos Cinzas, sua causa formante, e, em certo sentido, delineadora.

3.12 Analogando com outro Elemento Pictórico, o Espaço, do mesmo modo, os Raios Extrínsecos estariam para os Raios Médios.



4. Estas colocações implicam diretamente a simbólica tradicional, logo, é necessário diferenciar dois gêneros de ternários.

4.1 Há o ternário formado por um princípio primeiro do qual derivam dois termos complementares, de estrutura semelhante ao Triângulo de vértices **1, 2 e 3**, onde **2 e 3** são base. 5

4.2 E o ternário formado a partir desses dois termos complementares, **2 e 3**, de cujo produto resulta o terceiro termo, **4**, no Triângulo de vértices **2, 3 e 4**.

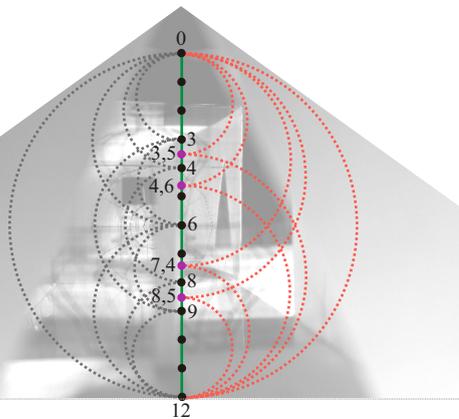
4.3 Comparando-se os dois **Triângulos**, vê-se que o segundo aparece como reflexo invertido do primeiro, evidenciando-lhes tanto a simetria quanto a analogia.

4.4 Ou seja, esta concepção pode ser aplicada em sentido proporcionalmente **inverso**, de acordo com o sentido estrito do termo correspondência.

4.5 Forma-se a '*Grande Triade*', no produto complementar dos dois ternários: **1, 2 e 3 x 2, 3 e 4**.

4.6 Deduz-se a repercussão da simbólica quaternária: **1 e 4** são princípio e resultante de **2 e 3**, e, inversa e verticalmente, mediadores de **2 e 3**.

4.7 Prova-se: na disposição linear termo a termo, **no alto** tem-se o movimento centrífugo da polarização **2 ◀ 1 ▶ 3**, e, **em baixo**, o movimento centrípeto da resultante **2 ▶ 4 ◀ 3**.



4.8 Decorrem as complementaridades: **1) Horizontal:** dois termos de um mesmo grau de realidade são simétricos em todos os aspectos, e;
2) Vertical: assinala a hierarquia entre os termos, ainda simétricos, porém, agora um superior e outro inferior.

5.1

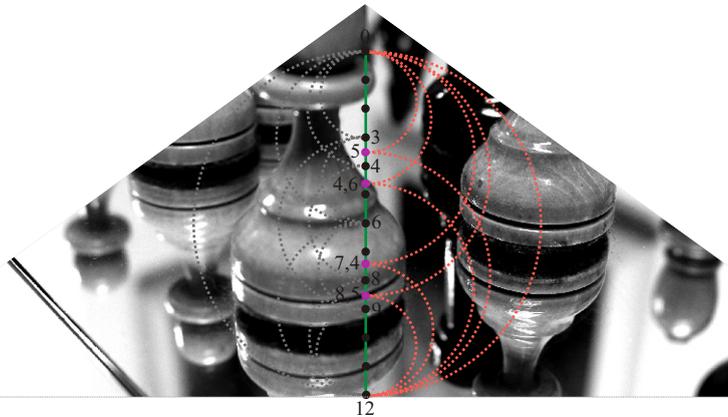
4.9 A direção Vertical significa a verdadeira complementaridade, pois, da união do primeiro com o quarto termos tem-se o intermediário ideal: os diversos planos de manifestação, ou o Homem propriamente dito.

4.10 Mas, que é uma *‘Triade’*? Sob o ponto de vista oriental, é a que pertence ao gênero dos ternários formados por dois termos complementares, cuja união da sua ação e reação recíproca produz um terceiro termo. Exemplo: Pai, Mãe e Filho.

4.11 Analogamente, na Trindade Cristã: **1)** Espírito Santo: atividade “não-eficaz” do Céu; **2)** Virgem Maria: Terra, e; **3)** Jesus Cristo: Homem Verdadeiro, ou, Homem Universal.

4.12 E o que é sentido inverso da analogia?

4.12.1 É a capacidade intrínseca de um ternário conter o germe do outro ternário. Exemplo: para a Luz, as cores são sombras, para a Escuridão, são luzes.



5. Estas considerações são significativas para esclarecer as dúvidas acerca do triplo problema da cor: quanto à luz, quanto ao objeto e quanto ao sujeito.

5.1 Respectivamente: da *Cor-Física*, da *Cor-Química* e da *Cor-Fisiológica*.

5.2 A *Cor-Física* está para o movimento centrífugo da polarização.

5.3 Caracteriza-se pelo fenômeno **refringente** da luz solar branca nas seis cores do espectro.

5.4 Seis e não sete, a fim de possibilitar uma correspondência **termo a termo** com os ternários, onde se considera o índigo como um matiz do azul, cabendo à sétima cor o próprio branco, que as outras contém, assim como no simbolismo da sétima direção do espaço.

5.5 A *Cor-Física* é a *Cor-Luz/Pigmento-Física* derivada dos experimentos ópticos de Newton.

5.6 Em si, a *Cor-Física* restabelece a estrutura triádica da qual é o termo primeiro.

5.7 Senão, **vejamos**: suas partes são três, luz, prisma e as seis cores, onde, apesar do caráter aparentemente mediador do prisma, ele aqui desempenha o papel de segundo termo, não terceiro; ou seja, o prisma é passivo em relação à atividade da luz solar, logo, gera as seis cores espectrais.

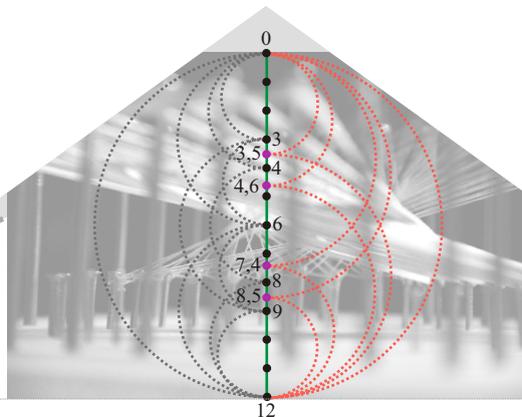
5.8 Sob este ponto de vista físico a Cor assume aquele seu aspecto de **Alma Estruturante**, ainda mais fortalecido se, como partes triádicas, considerarmos: luz solar prismatizada, cores espectrais e plano branco, onde as seis cores assemelham-se ao simbolismo da chuva.

5.9 Por outro lado, o fenômeno do arco-íris também lhe corresponde: a luz atua sobre o calor atmosférico, que, evaporado, asperge-lhe.

5.10 De modo que, fisicamente, a Cor é três vezes Alma Estruturante.

5.11 Por isso, apresenta-se sob a condição de refração na qual as cores espectrais distribuem-se sucessivamente justapostas num mesmo plano de manifestação.

5.12 E também, sob a condição de refração perpendicular, de domínio mais sutil, originando seis diferentes planos de manifestação, ou, seis "*Gêneros Cromáticos*": Amarelo, Vermelho-Alaranjado, Carmim, Verde, Azul e Violeta.



6. Assim como o Triângulo da *Cor-Luz-Física* 1, 2 e 3 possui um sentido descendente, o Triângulo da *Cor-Química* 2, 3 e 4 também declina.

6.1 Está para o movimento centrípeto da resultante.

6.2 Fisicamente, caracteriza-se pelo fenômeno da reflexão vibracional do raio de luz: disposição do objeto para refletir um tipo de raio mais abundante do que o restante das cores do espectro.

6.3 A *Cor-Química* é a *Cor-Pigmento-Luz* proveniente dos experimentos prismáticos de **Goethe**.

6.4 Proponho o Triângulo da *Cor-Pigmento/Luz-Química* como **subordinado** ao Triângulo anterior.

6.5 As experiências cromáticas de Goethe seriam a explicitação, ou melhor, a demonstração do Domínio Espacial qualificado temporalmente.

6.6 Ou, por reciprocidade, do Domínio Temporal quantificado espacialmente, simultaneidade já intrínseca, ao que parece, à teoria corpuscular de Newton.

6.7 Em si, a *Cor-Pigmento/Luz-Química* também restabelece a estrutura triádica da qual é o **termo segundo**, logo, caracterizando-se como ternário paciente.

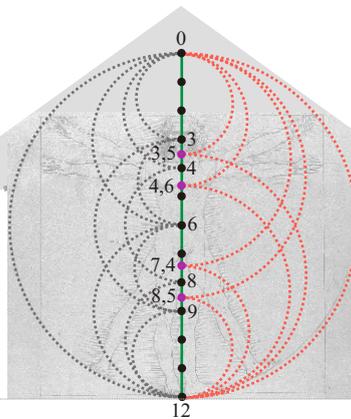
6.8 Senão, vejamos: os experimentos prismáticos de Goethe **repercutem** o próprio espetáculo celestial diário do alvorecer e do entardecer.

6.9 A luz solar branca incide sobre a matéria atmosférica semi-transparente, que faz as vezes do prisma, e gera, quando a luz celeste está à frente da escuridão, no lado oposto ao sol nascente da Aurora, o binômio cromático Azul/Violeta.

6.10 Por outro lado, durante o Crepúsculo, ou seja, quando a escuridão terrestre está à frente da luz, gera o binômio cromático Amarelo/Vermelho-Alaranjado.

6.11 Logo, a *Cor-Pigmento/Luz-Química* de Goethe apóia-se na base quadrangular: Azul/Violeta e Amarelo/Vermelho-Alaranjado.

6.12 Base esta que, em relação aos ternários, corresponderiam aos termos **2 e 3**.



7. Todavia, num segundo momento, os experimentos de Goethe adquirem toda relevância ao identificar a *Cor-Pigmento/Luz-Química* ao reino da Matéria.

7.1 Inicia-se a reviravolta característica da *Grande Tríade*:

- 7.1.1** Por um lado: **1)** a luz solar branca atingiu a base de uma escala decrescente de turvação começada com a materialidade transparente da luz solar;
2) desceu à semi-transparência da atmosfera e dos prismas de cristal ou de vidro e água;
3) passou pelos meios translúcidos, e; **4)** finalmente, chegou à opacidade completa do Branco.

7.1.2 Enquanto isso, por outro lado, o prisma não mais será submetido à ação direta da luz solar, mas sim ao Branco opaco mesmo, padecendo não do princípio, mas, das suas duas imediatas resultantes: o **2** e o **3**.

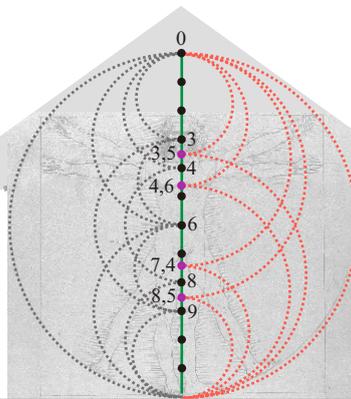
7.2 De modo que, de acordo com a analogia em sentido inverso, pode-se afirmar que o último estágio na queda de turvação da luz branca corresponde ao primeiro estágio de uma ascensão qualitativa do reino da Matéria rumo à Essência, ou Unidade: a Luz.

7.3 Assim, estamos sob o plano opositivo que é, **contemporaneamente**, a consequência do princípio e a causa da resultante.

7.4 Entretanto, não faz o menor sentido refratar apenas uma superfície material branca: isto é, da incidência do Branco homogêneo e opaco sobre o prisma **não resulta nada** que não seja a própria opacidade, posto que a uniformidade material não gera Cor.

7.5 Será necessário justapor-lhe sua antítese, o Preto, restabelecendo o contraste do princípio que é Luz e da resultante que é Matéria, limites do “*Termo Mediador Axial*” que, antes, sob o ponto de vista físico, coube à luz e à escuridão, agora cabendo ao plano material de dois cartões completamente opacos.

7.6 Em curtas palavras: a uniformidade não gera imagem, pois, imagem é contraste!



12

7.7 Sob este ponto de vista, Goethe valida o sentido inverso da analogia, fazendo subir o que desceu: da ação limítrofe do Branco e do Preto sobre o prisma, originam-se os binômios cromáticos manifestados à **Aurora** e ao **Crepúsculo**.

7.7.1 Agindo Branco sobre Preto, resulta o par Azul/Violeta, e;

7.7.2 Agindo Preto sobre Branco, resulta o par Vermelho-Alaranjado/Amarelo.

8.1

7.8 A dualidade inicial do Branco e Preto converte-se nos termos de uma **proporção** onde o Azul e o Amarelo estão para o Branco assim como o Violeta e o Vermelho-Alaranjado estão para o Preto.

7.9 Porém, a estrutura triádica ainda está incompleta:

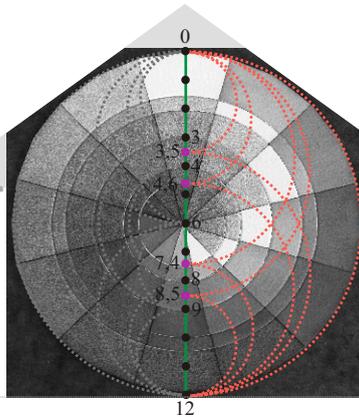
7.9.1 Primeiro, a base era homogênea, depois, dual, em seguida, tetragonal;

7.9.2 Goethe propõe limites ao termo da razão: Preto-Branco-Preto (**A**), e Branco-Preto-Branco (**B**).

7.10 O primeiro limite gera os pares Vermelho-Alaranjado/Amarelo (**I**) e Azul/Violeta (**II**), de cuja aproximação até a sobreposição origina-se um mediador: o Verde.

7.11 O segundo limite gera os pares Azul/Violeta (**III**) e Vermelho-Alaranjado/Amarelo (**IV**), de cuja aproximação até a sobreposição origina-se outro mediador: o Carmim.

7.12 Conclui-se: a refração é hexagonal!



8. Da ação recíproca entre os limites (A) e (B) geram-se os dois ternários cromáticos cujos termos mediadores correspondem-se analogicamente ao princípio 1 e à resultante 4.

8.1 Prova-se:

8.1.1 (A) x (III + IV) ▶ tríade ativa Violeta/Verde/Vermelho-Alaranjado, ou “*Cores Derivadas Primárias*”, e;

8.1.2 (B) x (I + II) ▶ tríade passiva Amarelo/Carmim/Azul, ou “*Cores Derivadas Secundárias*”.

8.1.3 Seguindo-se a proporção: o Verde está para o Branco e para Newton assim como o Carmim está para o Preto e para Goethe!

8.2 De modo que, também quimicamente a cor resplandece como alma estruturante, principalmente sob o domínio do par complementar Verde ◀▶ Carmim.

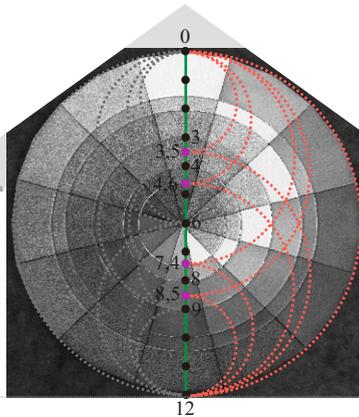
8.2.1 Logo, a *Cor-Pigmento/Luz-Química*, tanto quanto a *Cor-Luz/Pigmento-Física*, se observada sob ponto de vista horizontal dos termos médios 2 e 3, distribui-se num único plano de manifestação, mas, do ponto de vista vertical 1 e 4, reenvia-nos aos mesmos seis “*Gêneros Cromáticos*”.

8.3 Contudo, o aspecto **mais significativo** de tudo isso é o que talvez os defensores incondicionais do predomínio da Cor sobre a Linha nem sequer perceberam:

8.3.1 Se as cores “*Derivadas Primárias*” e “*Derivadas Secundárias*” podem ser consideradas “*Gêneros Cromáticos*”, elas o seriam quanto ao que é comum a uma determinada espécie;

8.3.2 Logo, quanto ao gênero, as cores estão em potência, e não em ato, porque subordinadas à diferença específica da forma, ou Alma Estruturante.

8.3.3 Neste caso, quem desempenha o verdadeiro “*Termo Mediador Axial*” é a Escala dos Cinzas, de cujas individualidades tonais resultariam os planos gerais das cores, ou “*Planos Cromáticos Orbitais*”.



8.4 Conclui-se: se a diferença específica está para o gênero comum assim como a forma está para a matéria, então, cada valor de Cinza está para seu respectivo plano cromático orbital assim como ao Rudimento Linha cabe sua natureza agente e, à Cor, sua natureza paciente, e não o contrário.

8.5 Outro aspecto não menos verdadeiro que se pode inferir dos experimentos prismáticos de Goethe, definitivamente corroborando com o presente desenvolvimento, é que, ao cabo do seu método experimental no qual a cor deriva da imagem, pode-se observar dois fenômenos:

9.1

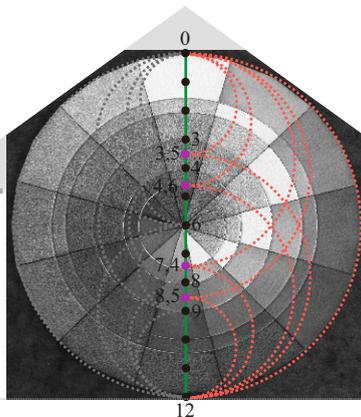
8.5.1 Por um lado, os binômios cromáticos análogos à Aurora e ao Crepúsculo ocorrem somente no limite do Branco e do Preto, ou seja, na orla, e;

8.5.2 Por outro, a formação dos dois termos do meio que reconciliam, ao ternário luminoso, o ternário material, e, vice-versa;

8.5.3 Isto é, o Verde e o Carmim dependem de uma tal aproximação dos Pretos sobre o Branco (**A**) e dos Brancos sobre o Preto (**B**), que as respectivas tríades só originam-se numa estreita faixa de luz e de sombra, finas a tal ponto que, muito antes de evidenciarem o surgimento das cores, anunciam sua verdadeira fonte: o Rudimento Linha!

8.6 De modo que, poder-se-ia cogitar a incomum proporção: o Verde, porque nascido da Luz, está para a Xilogravura assim como o Carmim, nascido da Sombra, para a Gravura em Metal.

8.7 Se a *Cor-Luz/Pigmento-Física* significa a tríade ativa das “*Cores Derivadas Primárias*” e a *Cor-Pigmento/Luz-Química* a tríade passiva das “*Cores Derivadas Secundárias*”; se as “*Cores Principiais*” originam a Escala dos Cinzas que constitui o “*Termo Mediador Axial*”, e; se as seis cores espectrais são filhas das “*Cores Principiais*”, implicando seus respectivos “*Planos Gerais Orbitais*”; então, a *Cor-Fisiológica* significará, por imitação, a Alma Estruturante.



8.8 Diga-se: a *Cor-Fisiológica* ocorre no sujeito que assume a *Cor-Luz/Pigmento-Física* como seu Pai e a *Cor-Pigmento-Luz-Química* como sua Mãe.

8.8.1 Ou seja, trata-se de um sujeito que muito antes de “produzir” ativa e arbitrariamente a cor sobre si mesmo, se reconhece duplamente paciente: sob as forças luminosas e sob as forças materiais.

8.8.2 Um sujeito que, mimética e ressonantemente, **participa do “Homem Verdadeiro”**, reproduzindo, em si próprio, todas as suas possibilidades.

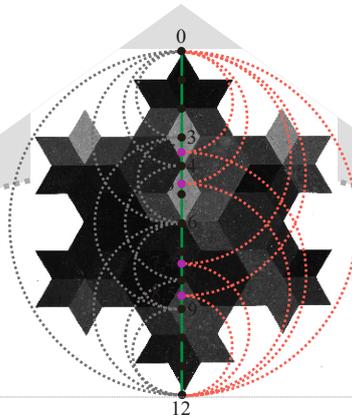
9.2

8.9 Um sujeito que assume a sua condição de “Homem Comum” perante o “Homem Verdadeiro”, e o contempla a diferentes distâncias porque a razão de ser dessa participação está submetida às vicissitudes do Universo, e seus termos essencial e substancial encontram-se diversamente dosados, combinados em muitas proporções, variadamente graduados e hierarquizados em relação aos semelhantes, e, simultaneamente, em relação ao “Homem Verdadeiro” mesmo.

8.10 Um sujeito que assume trazer em si, na estrutura da sua percepção, a estrutura duplamente ternária desta “*Cosmologia Cromática*”, reproduzida à perfeição não pelo caráter ativo da visão, mas, fundamentalmente passivo, cuja intercessora por excelência é a pupila, prisma natural do olho.

8.11 De outra parte, os contrastes simultâneos e as imagens posteriores, freqüentemente tidos como princípio de atividade do sujeito sobre o objeto, na verdade, nada mais são que ação do sujeito sobre o sujeito mesmo, o que caracteriza uma segunda forma de paixão, cuja intercessora é a retina.

8.12 Pois então, no contemplar o Cinza que lhe especifica, a cor realiza a virtude e a eficácia das coisas superiores e inferiores.



**9. Caro leitor, atingimos lugares muito elevados em nosso raciocínio.
Porém, não é hora, ainda, do salto definitivo para alturas maiores.**

9.1 Ao mesmo tempo, no entanto, é momento de alcançarmos a universalidade da Cor.

9.2 Proponho, então, retomarmos a conclusão **7.12**, que afirmou: “a refração é hexagonal”.

9.3 De modo que, pela hexagonalidade da refração prismática da Luz, poderemos alcançar a **necessária universalidade da Cor**, porque, depois, deveremos saltar à transcendentalidade, que, embora não venha a ser, ainda, plena de espírito, mas, será de fecundíssima concretude.

9.4 Sim, deve ser assim porque, tanto a universalidade quanto a transcendência, do ponto de vista **astronômico**, encontram, em pleno planeta Terra, vasto universo de possibilidades de manifestação.

9.5 Aqui entre nós: a Terra não está tão longe de ser o centro do Universo quanto se pensa!

9.6 Uma pitada de geocentrismo não fará mal, pois, a transcendência pretendida é transdisciplinar.

9.7 Ora, que significa dizer que a refração é **hexagonal** e que, por meio dela, necessitamos o universal?

9.8 Recordemos que a hexagonalidade resultou da **interação das Tríades**:
“*Derivadas Primárias*” e “*Derivadas Secundárias*”.

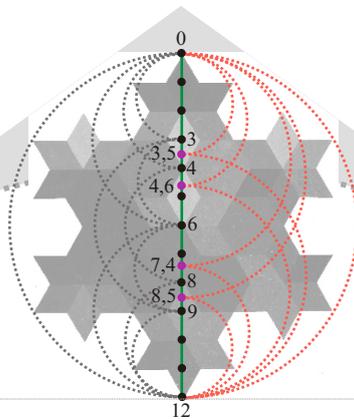
9.9 Significa, portanto, que talvez possamos deduzir o conjunto das “*Seis Raízes do Ser*”.

9.10 Porque, no âmago desta Escrita Poética ‘*ChromnoKineMathÉtica*’, o Seis é áureo mediador entre a Unidade Transcendente e a unidade manifesta.

9.11 O Hexágono alude: **1)** à estrela de seis braços; **2)** ao equilíbrio das direções notáveis do espaço; **3)** ao Selo de Salomão; **4)** à síntese da unidade universal, e; **5)** à localização do homem comum entre o zênite e o nadir.

9.11.1 Os seis braços da estrela configuram o monograma de Cristo: IX.

9.12 Enfim, a título de exemplo demonstrativo, fundado na Harmonia Cromática, apliquemos as “*Seis Raízes do Ser*” às exigências do Empreendedorismo Criativo.



10. O 'Hexágono Estrelado' do Empreendedorismo Criativo é composto:

- I) Inovação:** é criação de valor, é luz da Luz;
- II) Objetividade:** é a capacidade de estar centrado nas necessidades do comitente;
- III) Inclusividade:** é a arte de inserir o produto na sociedade e satisfazê-la;
- IV) Competitividade:** é a competência de lutar sempre pela liderança;
- V) Propositividade:** é a virtude analítica que dispõe soluções diante dos problemas;
- VI) Sustentabilidade:** é a qualidade de garantir a relativa permanência dos recursos.

11

10.1 Concentremo-nos inicialmente na Inovação:

10.1.1 A Inovação é Amarela, quando irradia e reconhece as proposições possíveis para um sistema de direções luminosas de valor. ▶ 



◀ **10.1.2** A Inovação é Vermelha, quando emana uma força calorosa aglutinadora de valores.

10.1.3 A Inovação é Azul, quando desperta a capacidade da frieza individualizante dos valores. ▶ 

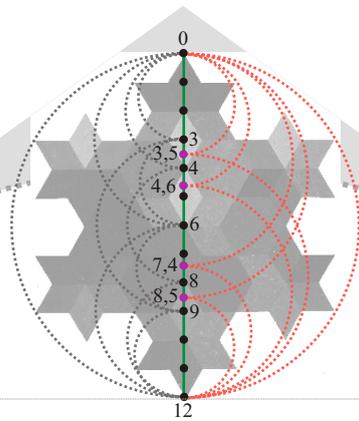


◀ **10.1.4** A Inovação é Laranja, quando excita o desejo mobilizador de interesses virtuosos.

10.1.5 A Inovação é Verde, quando brota a habilidade germinadora de alternativas virtuosas. ▶ 



◀ **10.1.6** A Inovação é Violeta, quando suscita a coragem da compreensão profunda da virtude.



10.2 Avancemos para a Objetividade:

10.2.1 A Objetividade é Vermelha, quando funde-se aos problemas do comitente com equilíbrio. ▶



◀ **10.2.2** A Objetividade é Amarela, quando flameja os antagonismos abrindo grandes perspectivas.

10.2.3 A Objetividade é Azul, quando amansa os dilemas num conjunto coerente de fatores. ▶

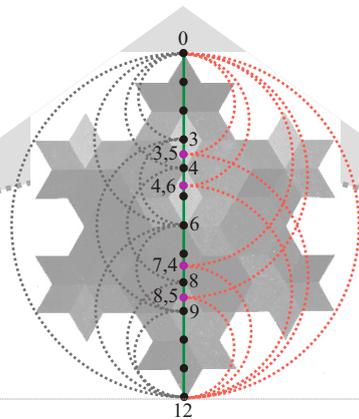


◀ **10.2.4** A Objetividade é Laranja, quando aquece as controvérsias com maleabilidade.

10.2.5 A Objetividade é Verde, quando atenua as tensões através da cogitação das possibilidades. ▶



◀ **10.2.6** A Objetividade é Violeta, quando abranda as oposições pelo entendimento das virtuais soluções.



10.3 Sigamos para a **Inclusividade**:

11.2

10.3.1 A Inclusividade é Azul, quando cristaliza a estratégia geral para inserção do produto no mercado. ▶



◀ **10.3.2** A Inclusividade é Amarela, quando discerne os núcleos de mercado pretendidos.

10.3.3 A Inclusividade é Vermelha, quando diferencia os tipos comuns de mercado distintos. ▶

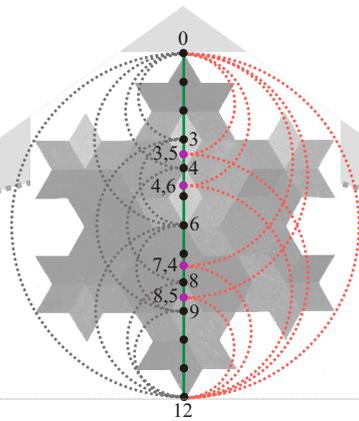


◀ **10.3.4** A Inclusividade é Laranja, quando particulariza as táticas de mobilização adequadas à sociedade.

10.3.5 A Inclusividade é Verde, quando resfria as hipóteses sociais plausíveis no quadro tipológico geral. ▶



◀ **10.3.6** A Inclusividade é Violeta, quando distancia os procedimentos favoráveis para a compreensão da sociedade.



10.4 Alcancemos a Competitividade:

10.4.1 A Competitividade é Laranja, quando vibra de vontade pela busca constante da liderança. ▶



◀ **10.4.2** A Competitividade é Amarela, quando arde a iniciativa de superar a própria liderança.

10.4.3 A Competitividade é Vermelha, quando aquece a iniciativa de conquistar a concorrência. ▶

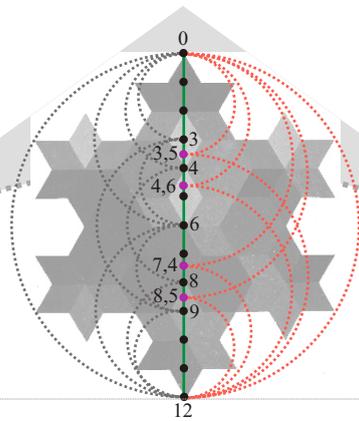


◀ **10.4.4** A Competitividade é Azul, quando estimula a iniciativa de atingir um novo mercado.

10.4.5 A Competitividade é Verde, quando aguça de vontade para prospectar os líderes de mercado. ▶



◀ **10.4.6** A Competitividade é Violeta, quando palpita de necessidade para entender e estudar a potencial concorrência.



10.5 Atinjam a Propositividade:

10.5.1 A Propositividade é Verde, quando arvora-se de propósitos em todas as suas conexões. ▶



◀ **10.5.2** A Propositividade é Amarela, quando fecunda-se de causas em várias direções.

10.5.3 A Propositividade é Vermelha, quando alimenta-se de razões agrupadas por positivities. ▶

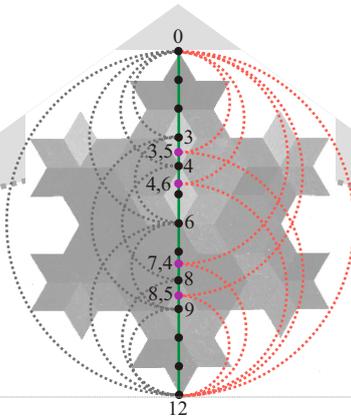


◀ **10.5.4** A Propositividade é Azul, quando estrutura-se em argumentos de envergadura abrangente.

10.5.5 A Propositividade é Laranja, quando nutre-se de iniciativas inovadoras. ▶



◀ **10.5.6** A Propositividade é Violeta, quando dispõe as justificativas na sua ordem devida.



10.6 Concluamos com a Sustentabilidade:

10.6.1 A Sustentabilidade é Amarela, quando integra a funcionalidade dos recursos vislumbrados. ▶



◀ **10.6.2** A Sustentabilidade é Vermelha, quando salvaguarda o amálgama do conjunto de recursos.

10.6.3 A Sustentabilidade é Azul, quando mantém a durabilidade do campo de recursos. ▶

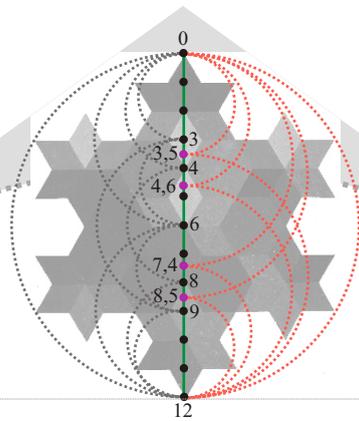


◀ **10.6.4** A Sustentabilidade é Laranja, quando armazena a desejável mobilidade intrínseca dos insumos.

10.6.5 A Sustentabilidade é Verde, quando guarda a conectividade da rede de elementos naturais. ▶

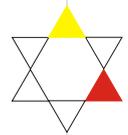


◀ **10.6.6** A Sustentabilidade é Violeta, quando sustenta, sistêmica e espiritualmente, o valor de todas as proposições anteriores.



10.7 Aprofundemos harmonicamente a **Inovação**:

10.7.1 A Inovação emerge de uma causa original absolutamente luminosa. ▶



◀ **10.7.2** A Inovação necessita de um objeto para referenciar-se.



10.7.3 A Inovação necessita de uma inserção social para irradiar-se. ▶

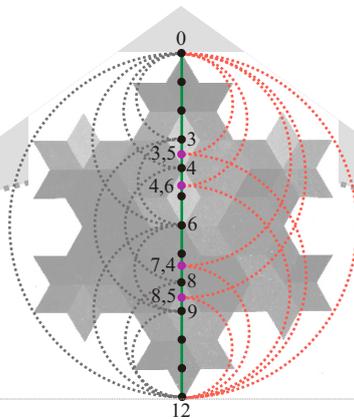
◀ **10.7.4** A Inovação, objetivamente referenciada, manifesta a luminosidade de suas competências.

10.7.5 A Inovação, irradiada na sociedade, manifesta a verticalidade de seus propósitos. ▶



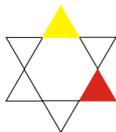
◀ **10.7.6** A Inovação, objetivada e incluída, manifesta o sustentável de sua criação.





10.8 Aprofundemos harmonicamente a **Objetividade**:

10.8.1 A Objetividade emerge de uma causa original sumamente aglutinadora de forças. ▶



◀ **10.8.2** A Objetividade necessita de inovação para iluminar-se e emergir.

10.8.3 A Objetividade necessita da inserção social para direcionar-se e comunicar-se. ▶



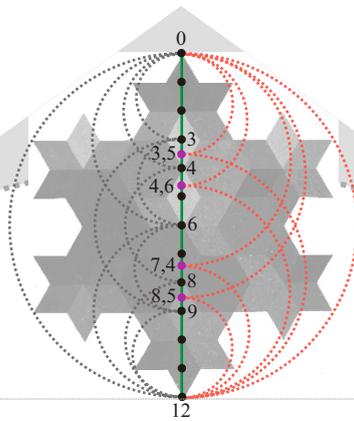
◀ **10.8.4** A Objetividade, iluminada inovadoramente, manifesta o calor de suas competências.

10.8.5 A Objetividade, socialmente incluída, manifesta o equilíbrio sustentável de seu objeto. ▶



◀ **10.8.6** A Objetividade, inserida e iluminada, manifesta a energia de seus propósitos.

11.7



10.9 Aprofundemos harmonicamente a Inclusividade:

10.9.1 A Inclusividade emerge de uma causa original magnânima que sereniza seus membros. ▶



◀ **10.9.2** A Inclusividade necessita da inovação para garantir a pluralidade de suas vozes.

10.9.3 A Inclusividade necessita de um objeto para afirmar a convergência das diferenças. ▶

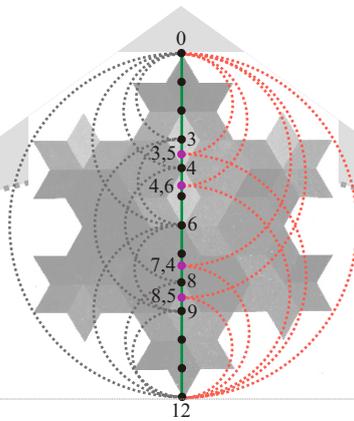


◀ **10.9.4** A Inclusividade, objetivamente interpretada, manifesta a sustentação de sua generalidade.

10.9.5 A Inclusividade, fecundada de individualidade, manifesta a distinção dos seus propósitos. ▶



◀ **10.9.6** A Inclusividade, intensamente iluminada, manifesta a frieza eficaz de suas competências.



10.10 Aprofundemos harmonicamente a Competitividade:

10.10.1 A Competitividade emerge de uma causa original absurdamente competente. ▶



◀ **10.10.2** A Competitividade necessita de solaridade para reinar sua competência.

10.10.3 A Competitividade necessita de combustão para vibrar no mercado. ▶

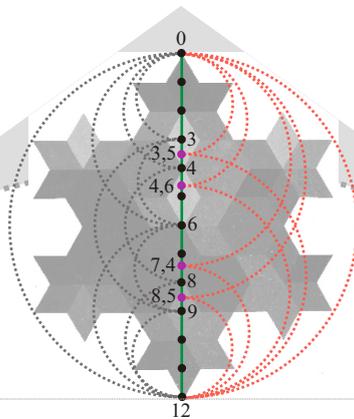


◀ **10.10.4** A Competitividade, energicamente iluminada, manifesta sua relação com a propositividade.

10.10.5 A Competitividade, calorosamente aguerrida, manifesta a auto-sustentação de suas partes. ▶



◀ **10.10.6** A Competitividade, na sustentação dos propósitos, manifesta a abrangência de seu esforço.



10.11 Aprofundemos harmonicamente a Propositividade:

10.11.1 A Propositividade emerge de uma causa original maciçamente justificada. ▶



◀ **10.11.2** A Propositividade necessita da agudeza para fazer prevalecer seus desígnios.

10.11.3 A Propositividade necessita da amplitude de razões para solidificar-se no mercado. ▶

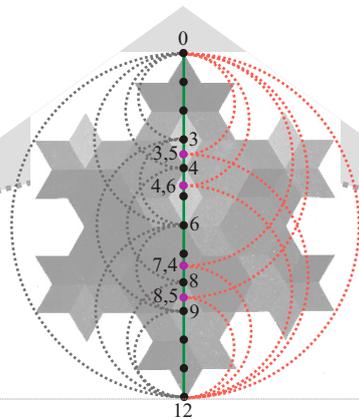


◀ **10.11.4** A Propositividade, na contundência de seu foco, manifesta seu caráter competitivo.

10.11.5 A Propositividade, na abrangência de seu campo, manifesta suas possibilidades sustentáveis. ▶



◀ **10.11.6** A Propositividade, na sustentação de suas competências, manifesta sua coesão objetiva.



10.12 Enfim, para encerrarmos este ciclo, aprofundemos harmonicamente a Sustentabilidade:

10.12.1 A Sustentabilidade emerge de uma causa original de enraizamento profundo. ▶



◀ **10.12.2** A Sustentabilidade necessita do calor aglutinador para objetivar-se.

10.12.3 A Sustentabilidade necessita da frieza diferenciadora para inserir-se na sociedade. ▶



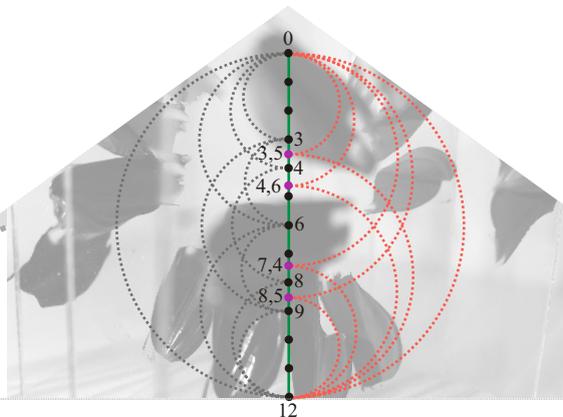
◀ **10.12.4** A Sustentabilidade, no ardor de sua permanência, manifesta seu vigor competitivo.

10.12.5 A Sustentabilidade, conservando seus raios de ação, manifesta a preservação dos propósitos. ▶



◀ **10.12.6** A Sustentabilidade, na proposição das competências, manifesta solo propício para o emergir da inovação.

11.11



11. E, para concluir este já longo Canto, subamos ao pólo oposto ao do Empreendedorismo Criativo: esboçarei agora um exame predicamental da Cor.

11.1 Tentarei discernir o '*Predicamento Visual da Cor*' em 07 (sete) camadas:
I) Substância; **II)** Quantidade; **III)** Qualidade; **IV)** Relação;
V) Ação; **VI)** Paixão, e; **VII)** Tempo-Espaço.

11.2 Assim procederei para reaproximar a longínqua e abstratizante Teoria das Cores da visão e das concretas mãos do Pintor.

11.3 A **Luz** é substância da Cor.

11.3.1 Amarelo, Vermelho e Azul são substantivos abstratos.

11.3.2 O Ouro substantiva o Amarelo, o Sangue substantiva o Vermelho, o Céu substantiva o Azul.

11.3.3 A Luz é a Substância de todas as substâncias e permite ao homem conhecer as reais proporções das suas sombras.

11.4 Quantas luzes compõem a Luz? Quantas são as **frações** da Luz?

11.4.1 Num recinto escuro, pretos sobre pretos revelam fragilíssimas luzes.

11.4.2 A própria noite sideral é menos escura que a noite terrestre.

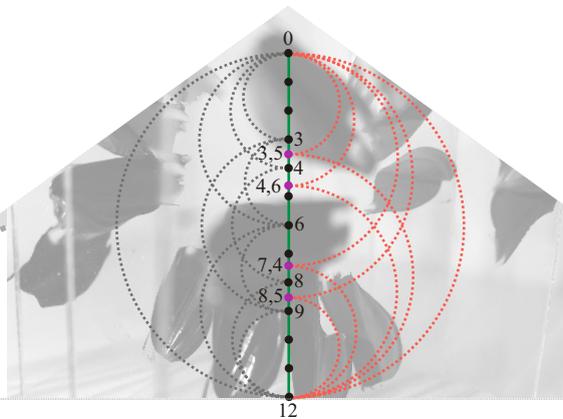
11.4.3 A noite cede ao rasgo solar, e, sob a Aurora, pronunciamos os que estão a favor dos nomes: Eles, Tu, Eu, isto, isso e aquilo.

11.4.4 Duplicando-se Luz, temos Luz + Luz, logo, *esta* Luz e *aquela* Luz = Luzes.

11.4.5 Caráter afirmativo da Luz: Luz, Luz + Luz, Luz *da* Luz, *cubo da* Luz.

11.4.6 Segue: $[Luz]^{luz+1} = Sol \Rightarrow A Luz$ se quantifica.

12



11.5 Qual Cor a Luz qualifica?

11.5.1 A Luz qualifica os Cinzas.

11.5.2 Os Cinzas qualificam os 'Seis Gêneros Cromáticos'.

11.5.3 Neste sentido, as Cores são '*Alma Estruturante*', pois, comunicam Luz à Escuridão.

11.5.4 Deste '*Eixo Principal*' as Cores são apartadas, adquirem vida e corporeidade, e gravitam ao redor do Cinza que lhe corresponder.

11.5.5 Cada uma das Cores passa a qualificar-se triangularmente: *Luz-Amarelo-Escuridão*.

11.5.6 Pronuncia-se: esse tom de Luz Amarela.

11.5.7 Gramaticalmente, melhor seria: esse tom *porque* Luz-Amarelo-Escuridão.

11.6 Da camada categorial da Qualidade à da Relação é um passo:

11.6.1 Se a Cor é apartada do seu respectivo Cinza, ao redor dele gravita e orbita.

11.6.2 As Cores e seus respectivos *tons* descrevem órbitas relacionais na '*Esfera Cromática*'.

11.6.3 A Relação atinge o domínio da '*poiesis*':

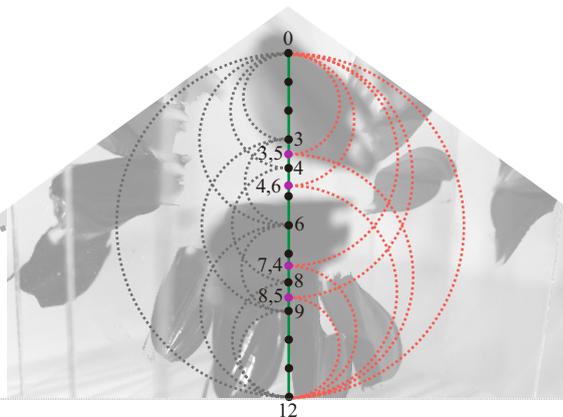
o pintor se serve da imaginação mediadora para revelar-nos a presença atuante do mundo celeste no reino da matéria em toda sua plenitude.

11.6.4 A Relação proporciona quantidades e qualidades, corpos e luzes.

11.6.5 Elevemos nossa frase: esse tom de Luz Amarelo-Alaranjada Clara *porque* um matiz do Amarelo Nápoles *com* um pouco de Vermelho Francês e Alvaiade.

11.6.6 Para o pintor, o Matiz é um instrumento discernente da mais alta precisão poética porque serve para problematizar, imaginativamente, a aparência da forma representada.

12.1



11.7 Sob a categoria da Ação, agora podemos **conjug**ar o verbo *colorir*.
E, de que forma a Cor age?

11.7.1 Age como qualidade da luminosidade incidente sobre o objeto;

11.7.2 Como qualidade da Luz sobre as meias luzes refletidas entre o objeto e seu entorno;

11.7.3 Como caráter imanente do objeto, e;

11.7.4 Como qualidade da contemplação subjetiva diante do objeto iluminado.

11.7.5 Em suma: Luz incidente, luzes refletidas, qualidades do objeto e relações com o intérprete.

11.7.6 *Matizar* é o verbo que mais exatamente ao pintor caberá conjugar.

11.7.7 Enquanto apreende o *matiz*, ele relaciona os *porquês* entre um certo conjunto de cores, procurando diferenciar o tipo cromático dominante do objeto.

11.7.8 Porém, quando ele, de fato, *matiza*, o núcleo elementar da Cor desloca-se do campo perceptivo real para o campo perceptivo ficcional.

11.7.9 A primeira etapa é *traduzir* o *matiz* sobre a paleta.

12.2

11.8 Cabe aqui uma **digressão**:

o elemento Cor solicita a equivalência à superfície pictórica ⇒ nasce a “*Mancha*”.

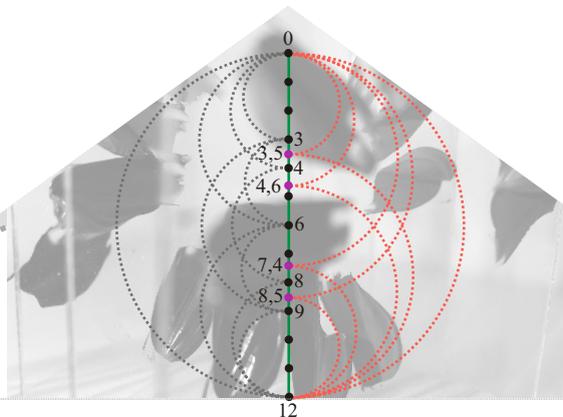
11.8.1 A realização de uma Pintura impõe uma refração análoga à da Luz física, decompondo-se analiticamente em três tempos: apreensão, tradução e conjugação.

11.8.2 Correspondentemente: fissura, Pintura e fatura.

11.8.3 Proporcionalmente: matiz, paleta e superfície.

11.8.4 O matiz está para o verbo *perceber*, assim como a paleta está para o *traduzir*, do mesmo modo que a superfície está para o *manchar*.

11.8.5 Dizer que “o pintor *matiza*” subentende que *percebeu*, que *traduz* e que *manchará*.



11.9 Se da Relação para a Ação emergiu o sujeito *Pintor*; segue-se que, do salto da Ação à Paixão descenderá um outro objeto: a *Pintura*.

11.9.1 Portanto, estamos em plena camada predicamental da Paixão.

11.9.2 Aperfeiçoemos a definição da *Pintura*: determinada ordem na distribuição das luzes que qualificam as superfícies dos objetos percebida opticamente, proveniente da conjugação do verbo *matizar* refratado em três planos verbais:

perceber, traduzir e manchar.

11.9.3 Dizer “*o pintor matiza*” significa imprimir-lhe uma capacidade primeira de *padecer* a ação do mundo exterior.

11.9.4 O Pintor, em relação à sua disposição inata para *conhecer* perceptiva e intuitivamente a realidade, encontra-se na posição passiva análoga àquela do prisma na experiência de Newton!

11.9.5 Dizer “*o pintor matiza*” implica uma outra vocação: o poder de *simbolizar* o conhecido, vertendo em linguagem o padecido, tornando exprimível a impressão percebida.

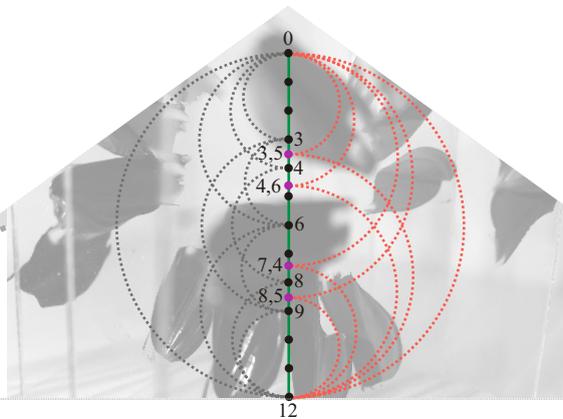
11.10 Cabe aqui outra digressão: há uma paixão no interior da categoria Paixão.

11.10.1 Ocorre que, os próprios matizes e suas tonalidades sofrem uma paixão: a dessaturação.

11.10.2 À medida que matizes e tonalidades voltam-se para seus Cinzas correspondentes, é possível a representação específica de fenômenos cuja ordem remonta às condições mais sutis e climáticas da “Luz”: **11.10.2.a)** refratada atmosféricamente, a Luz poderá ser: glacial, temperada, mediterrânea, equatorial e subtropical; **11.10.2.b)** conforme os ciclos do tempo: primaveril, estival, outonal e invernal; **11.10.2.c)** conforme a meteorologia: níveis de calor, pressão atmosférica e ventos, nebulosidade, umidade e chuvas, e; **11.10.2.d)** conforme as fases do dia: aurora, meio-dia, crepúsculo e noite.

11.10.3 Evidente: todas essas Paixões são válidas se e somente se o sujeito quiser reconhecê-las, e não, criá-las por suposição fingida.

12.3



11.11 Logo, sob a categoria da Paixão, o *matiz* sofrerá um segundo tipo de inflexão que nos permitirá dizer:

matizado é o que foi *clareado* e *escurecido* e, respectivamente *saturado*.

11.11.1 Mas, ainda temos um problema: o verdadeiro objeto da Pintura permanece à sombra, pois, em si, ele não é nenhum dos seus rudimentos e nenhum dos seus elementos.

11.11.2 Sob o sinal da Paixão, poderemos iluminar o objeto autêntico da Pintura: o espectador.

11.11.3 Para todas as artes, o Espectador é especialmente importante, pois, seu testemunho da narrativa é exigido a um ponto tal que deve suspender a dúvida e a descrença.

11.11.4 O Espectador deve confiar e acreditar na possibilidade daquilo que vê vir a ser verdade.

11.11.5 O Espectador é também objeto da imitação, esta que é a natureza não apenas como aparência exterior, mas como essência interna e ideal.

11.11.6 Uma das utilidades da Arte é a Catarse: não é precisamente uma melhora moral, mas, a supressão de uma paixão que dominava e turbava a alma, é uma excitação salutar que procede da arte, já que submetida a uma medida e a uma lei.

11.11.7 E, por engrandecer o objeto das paixões, as separa das circunstâncias da vida individual, adaptando-as ao destino comum a todos os homens.

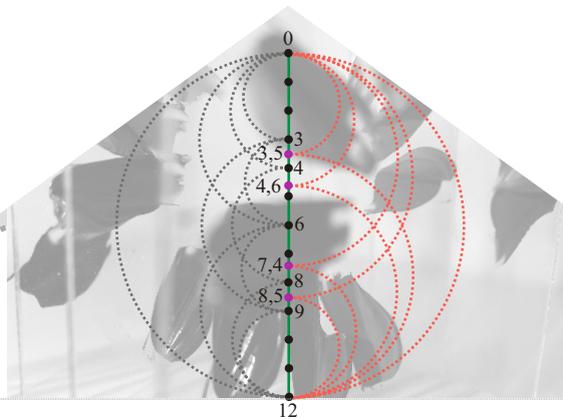
11.11.8 O poeta mostra as leis imutáveis que dominam e regulam os acontecimentos acidentais só na aparência, daí a eficácia da tragédia em purgar a alma de suas afecções desordenadas.

11.11.9 A dimensão retórica da poética consiste em excitar e aplacar as paixões.

11.11.10 O Espectador é o destinatário sobre o qual se desenlaça o discurso poético.

11.11.11 O Espectador é o objeto material maior da fábula!

12.4



11.12 Finalmente, chegamos à sétima e última categoria da abordagem ontológica do elemento visual da Cor: a categoria Tempo-Espaço, ou, da Ausência, já que baseia-se num sistema de coordenadas que relaciona o ente aos lugares e momentos onde ele não está.

11.12.1 É a categoria mais contingente, relativa, indireta e negativa.

11.12.2 É, também, a mais exterior; no entanto, é aquela que, do ponto de vista psicológico, poderá oferecer os primeiros sinais para a transmissibilidade da cognição desse ente, cujo desenvolvimento culminaria com sua própria intuição lógica.

11.12.3 Em breve, pronunciaremos integralmente nossa oração.

11.12.4 Será preciso, no entanto, desdobrar os conceitos:

11.12.4.1 “*Tempo Quantificado*” e “*Tempo Qualificado*”:

11.12.4.1.a) A representação retilínea do tempo é insuficiente e inexata, pois o tempo é cíclico;

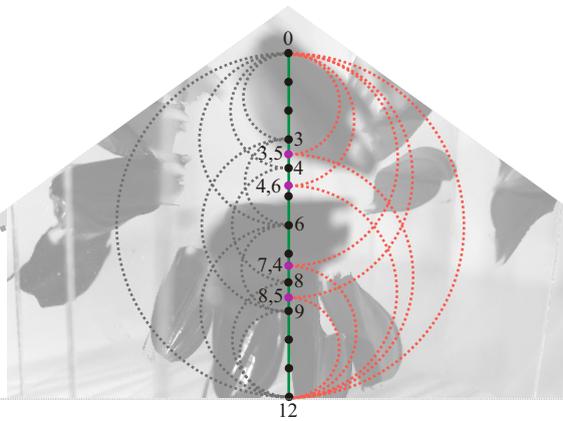
11.12.4.1.b) Conceba-se o “*durante*” como o ponto divisor de um “*antes*” e um “*depois*”;

11.12.4.1.c) Analogamente, o ‘*Homem Verdadeiro*’ também ocupa o centro do estado humano;

11.12.4.1.d) Segue: “*Meio do Tempo*” é o ‘*lugar temporal*’ do ‘*Homem Verdadeiro*’, logo, o Ponto é sempre o “Presente”;

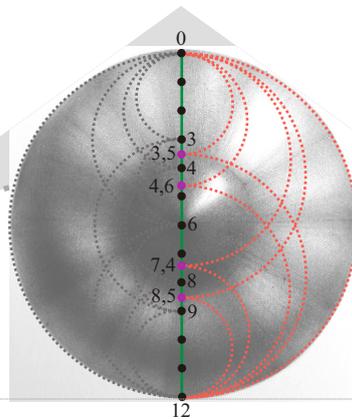
11.12.4.1.e) A representação geométrica do tempo é já uma aplicação do simbolismo espacial, correlacionados que estariam, Tempo e Espaço, pelas determinações qualitativas;

11.12.4.1.f) “*Passado*” está para o “*Futuro*” assim como o destino e a providência estão para a boa vontade do “*Presente*”.



11.12.4.2 “Espaço Quantificado” e “Espaço Qualificado”:

- 11.12.4.2.a)** Se a extensão é a medida do espaço realizado, é também o conjunto das diferentes propriedades dos corpos, o que indica algo de qualitativo;
- 11.12.4.2.b)** A ordem espacial pode manifestar-se por meio da *situação*, que é sua dimensão qualitativa;
- 11.12.4.2.c)** A *situação* refere-se às *qualidades direcionais* das distâncias;
- 11.12.4.2.d)** Conclui-se: o espaço é distância do ponto de vista quantitativo e é *direção* do ponto de vista qualitativo;
- 11.12.4.2.e)** A forma espacial é o conjunto de tendências em *direção*, já, a forma corporal, é a própria superfície que delimita seu volume;
- 11.12.4.2.f)** Logo, o “*Espaço Qualificado*” é o verdadeiro espaço e o espaço homogêneo não tem existência, sendo pura virtualidade;
- 11.12.4.2.g)** Formule-se: *Direção é Orientação*, e, vice-versa, *Orientação é Direção!*
- 11.12.4.2.h)** O “*Espaço Vazio*”, cartesiano e kantiano, inexistente.



12. A Pintura é uma Oração?

12.1 Sim, a Pintura é uma Oração.

12.2 É oração como Lei da Unidade e Oração como Lei da Unidade Transcendente.

12.3 As duas O(o)rações relacionam-se e são absolutamente necessárias entre si.

12.4 Tem verbo na oração pictórica, e, na Oração Pictórica tem *Verbo*.

12.5 Porque, para a Pintura, o *Verbo* se encarna e se faz forma do “*Homo Bene Figuratus*”.

12.6 Esse *Verbo encarnado* harmoniza o homem no Círculo, no Quadrado, no Pentágono e na Cruz.

12.7 Todavia, há forma não apenas no Desenho: há forma na Cor, e a Cor faz o Desenho evoluir.

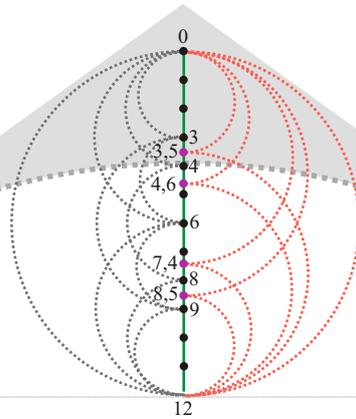
12.8 A assunção do Desenho pela Cor torna a Oração da Pintura perfeitamente possível.

12.9 É possível que só num elemento da Oração Pictórica habite o Universo inteiro?

12.10 É absoluta e transcendentemente possível!

12.11 Diante e durante as *O(o)rações* Pictóricas, o espectador comove-se.

12.12 Do que lhe foi *respectiva e prospectivamente*
clareado, escurecido e saturado!

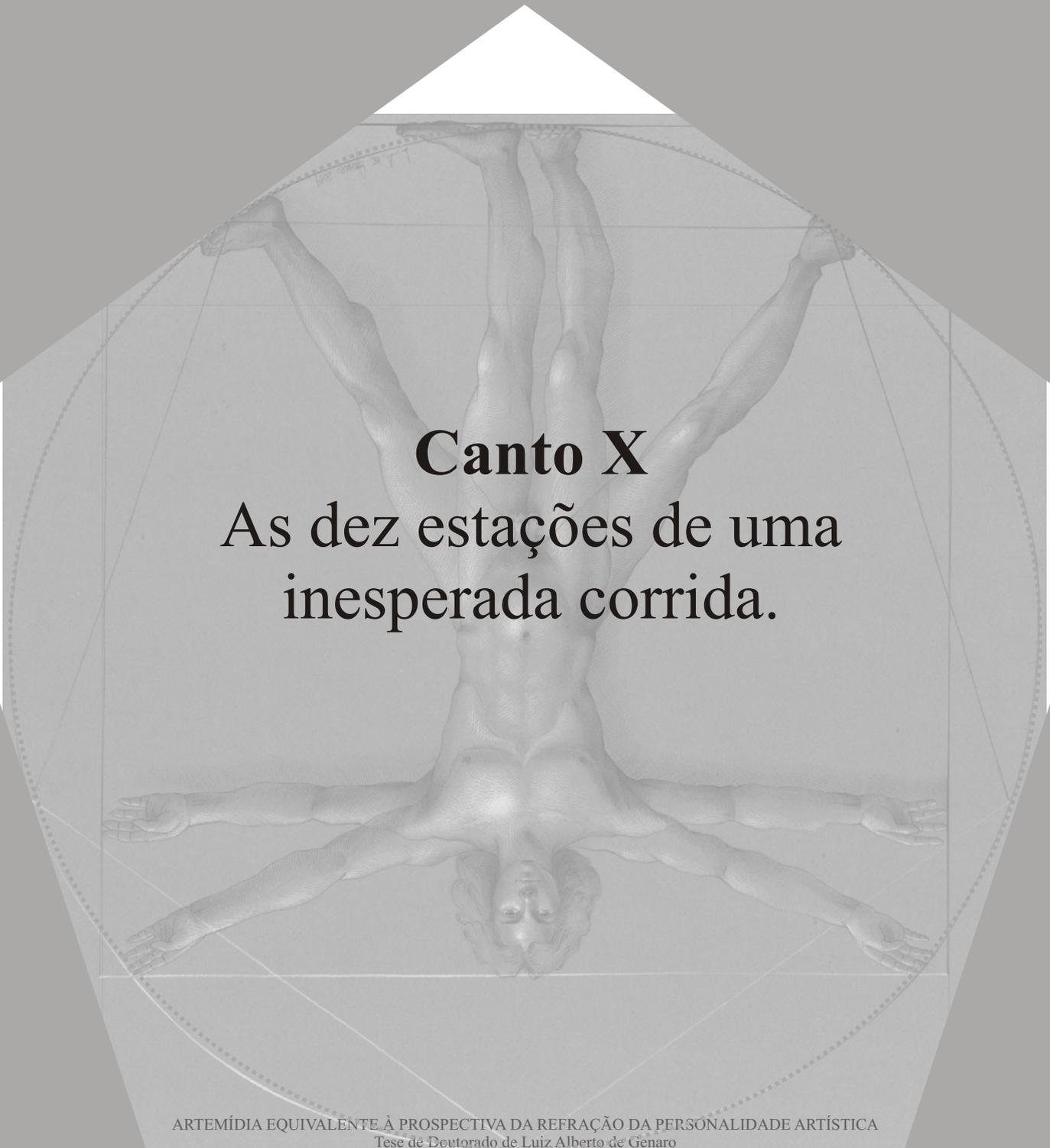


Autor: L. A. de Genaro

Título: *“Raiz Quadrada de 2 em Triangulações para Quarenta Partes”*

Técnica: Maquete Ficcional (detalhe)

(Pregos, Elásticos e Fios de Náilon sobre Compensado)

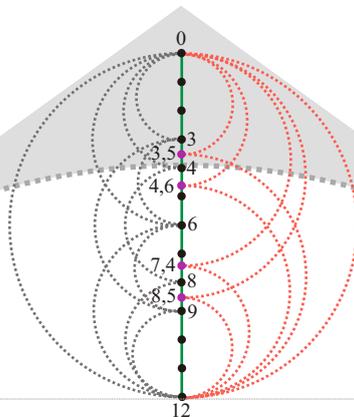


Canto X

As dez estações de uma inesperada corrida.

1

ARTEMÍDIA EQUIVALENTE À PROSPECTIVA DA REFRAÇÃO DA PERSONALIDADE ARTÍSTICA
Tese de Doutorado de Luiz Alberto de Genaro



**1. Cantarei esta particularíssima homenagem ao meu orientador,
Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira, querido “Pel”,
em nome do que consegui aprender nestes anos de doutorado.**

1.1 Aprendi muito. Gratidão.

1.2 Felicidade imensa fazer esta declaração com trinta anos de experiência profissional nas costas!

1.3 Por certo, não aprendi tanto quanto se desejaria. Mas, estou em vias de **completar a corrida**.

1.4 De tudo que aprendi, espero ter suficiente sabedoria para exercitar aquilo que me pareceu o **essencial**: a brevidade compacta do saber.

1.5 Pois, saber, que é saber, apresenta-se de tal forma cristalizado, condensado e unificado que, sua simples presença, é já a totalidade do vasto conteúdo.

1.6 Problema típico da Pintura, mas, eu o compreendi também pelo prisma cinematográfico.

1.7 Assim, segue a tentativa de roteirizar a tese como um todo, **compactando-a** num só capítulo.

1.8 Penso que a melhor forma de homenageá-lo seja roteirizar um **Clipe**.

1.9 Será composto por dez “Estações”.

1.9.1 Estações são pontos de parada. De pausa e reflexão. Lugares de contemplação.

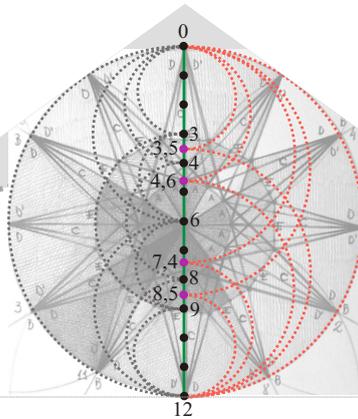
1.10 Bem que poderiam ser dez fugas!

São dez lugares que representam a síntese da minha produção doutoral.

1.11 Sinopse: as “Estações” são paradas estratégicas de uma hipotética corrida entre os artistas Piero della Francesca e Marcel Duchamp.

1.12 Árbitro: Zenão de Eléia. Façam suas apostas.

2



2. PRIMEIRA ESTAÇÃO: PROSPECTIVA.

2.1 A Prospectiva dispõe, ante nossa visão, conhecida e dicotômica corrida.

2.2 SEGUNDA ESTAÇÃO: PIERO DELLA FRANCESCA.

2.3 A corrida é entre o **tartaruga** Piero della Francesca e o **mercurial** Marcel Duchamp.

2.4 TERCEIRA ESTAÇÃO: **MARCEL** DUCHAMP.

2.5 Nessa hipotética corrida, é a tartaruga que sai em desvantagem, porque seu regente é um visionário prospectivo.

2.6 Ao passo que a vantagem é toda concedida, em “*retarde*”, ao enxadrista da arte contemporânea, como se gambito aceito fosse.

2.7 QUARTA ESTAÇÃO: **POÉTICA**.

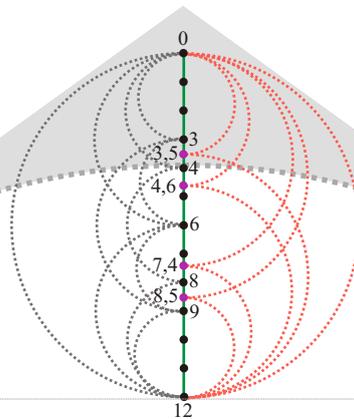
2.8 Intrépido, o tartaruga Piero prospecta em **áurea maior passada** e alcança a Poética.

2.9 Já, a Poética, por sua vez, vê-se empatada, pois, igualmente atingida pelo veloz “*retarde*”, de áurea menor largada, de Duchamp.

2.10 E, com equilíbrio, é concedido o empate, pois ambos os artistas reclamam justamente por Poética em seus grandes feitos.

2.11 QUINTA ESTAÇÃO: DESÍGNIO.

2.12 Porém, antes de Piero alcançar a Poética em áurea maior, inversamente, em áurea menor ele estaciona no Desígnio, porque haverá de nomear com poesia cada substância que conseguir prospectar no termo de projeção.



3. Entretanto, em sentido contrário, antes de Duchamp chegar à Poética em áurea menor, inadvertidamente, em áurea maior ele a ultrapassa, e se detém no Desígnio, junto com Piero.

3.1 Porque, ao encontrar os substantivos todos já proporcionalmente dados, e dados por Piero como em batismo, Duchamp haverá de lançá-los em *'ready-made'* contra o *'tralucente'* e grande vidro.

3.2 A fim de extrair a mais remota poética, até mesmo daquelas mais ordinárias concretudes.

3.3 SEXTA ESTAÇÃO: COR.

3.4 Piero, mediante a Prospectiva, a passos lentos de tartaruga, chega à Poética **ao mesmo tempo** que o mercurial Duchamp, em recuo de perspectiva histórica, atinge o Desígnio.

3.5 E, entre esses mediadores, Poética e Desígnio, dos extremos Piero e Duchamp, a Cor aporta em áurea maior seção.

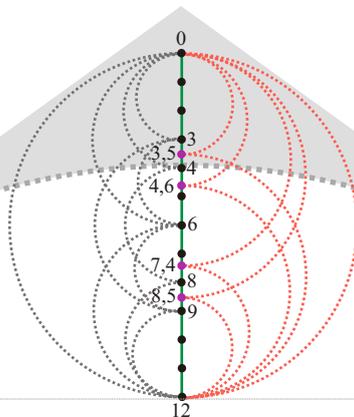
3.6 Por intermédio da Poética, Piero verá a Cor como possibilidades abertas de luz.

3.6.1 E a verá, pelo prisma do Desígnio, como possibilidades sistêmica de orientação direcional.

3.7 Já, o velocista Duchamp, que **adora empatar** com o tartaruga a cada dicotomia desta corrida, em virtude da constante aplicação de seu método em *"retarde"*:

3.7.1 Verá a Cor, por intermédio da Poética, como possibilidade de afirmação da fisicalidade pictural de retiniana estesia;

3.7.2 Ao passo que, pelo prisma do Desígnio, verá a Cor como possibilidade de encontrar, nos limites tangenciais do sensível, a direção fundamental que contradiz esse sensível perceptivo tanto quanto o engendra de vertical e cinza conceito.



3.8 Segundo Piero, a Cor é uma das partes da pintura, e, diria eu, tanto quanto a “**Caixa Verde**” é verde, para Duchamp, e para todos nós.

3.9 SÉTIMA ESTAÇÃO: JOGO.

3.10 Entretanto, o real paradoxo desta dicotômica corrida está, na verdade, e como era de se esperar pelo árbitro Zenão, na metade do caminho, onde o dobro do trabalho de Piero corresponde à metade da equivalente força motriz de Duchamp.

3.10.1 Nesse lugar, emerge um determinado “*agora*” que instaura o Jogo como tema nevrálgico.

3.10.2 Afinal, a corrida há de ser disputada com o mais fino espírito esportivo.

3.10.3 E porque a finalíssima não é entre nossos renomados corredores, mas entre o tempo que passa a cada pontual “*agora*” *versus* o tempo que sempre fica e permanece suspenso por um único e indivisível “*Agora*”.

3.11 A final é entre “*agora*” x “*Agora*”.

3.11.1 Sobre o tabuleiro desse Jogo, Piero traçará as metades, os quartos e oitavos como se fosse um pavimento quadriculado diminuído no plano de projeção pictórico, no qual disporá o elenco completo de seus roteiros.

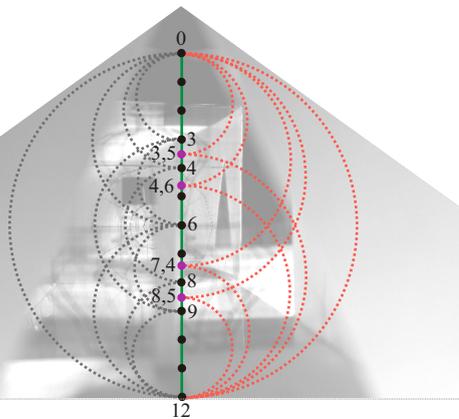
3.11.2 Já, Duchamp, sobre o mesmo tabuleiro de Jogo, colocará, na mais absoluta ordem, devidamente centralizadas, todas as peças do seu mental xadrez, nas suas respectivas casas.

3.11.3 Casas traçadas por Piero, óbvio.

3.12 Joga Piero o bom combate da fé na multiplicidade de direções deflagrada pelo lugar do Jogo.

3.12.1 Joga Duchamp o bem jogado Jogo de Xadrez da Arte, em nome da unidade essencial que lhe dá Ser:
o sopro do conceito.

4.1



4. OITAVA ESTAÇÃO: CIÊNCIA.

4.1 O Jogo é realmente um momento muito crítico da corrida:

4.1.1 Se permite a lenta eficácia do tartaruga Piero,
viabiliza a velocidade retardada de Duchamp;

4.1.2 E se possibilita a multiplicidade infinitesimal das distâncias não percorridas,
ao mesmo tempo, porém, permite a integralidade desses intervalos num indivisível “Agora”.

4.2 De modo que, quando Piero e Duchamp ouvem o “Já!” para a largada da corrida,
esse “já” se manifesta num mesmo e indivisível “Agora” para ambos.

4.3 Esse simultâneo “Agora” não pertence ao curso ordinário
dos pontuais “agoras” constitutivos da corrida.

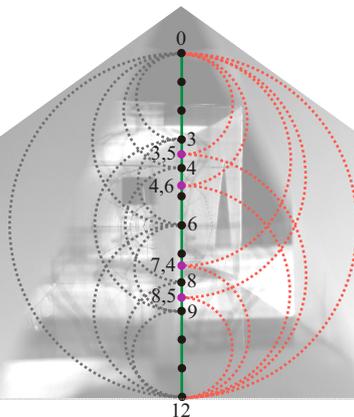
4.3.1 Encontra-se acima desse plano, na direção imediatamente
perpendicular ao plano da corrida, então nascida a partir do Jogo.

4.3.2 Por isso, o Jogo é crítico!

4.3.3 Porque o Jogo instala a ação de uma direção mais essencial.

4.4 Sendo assim, somente com muita Ciência conseguiremos **deslindar**
alguns dos nós que entravam nossos atletas e os paralisam na corrida
a cada renovado “agora”, mesmo que estes sejam áureos.

4.5 Precisaremos de doses cavalares de força para mover nossa vontade,
rio da vida acima, a fim de partirmos em nova e decisiva corrida,
do delta-foz para sua originária nascente,
que Duchamp por certo chamaria de *fonte*.



4.6 Para percorrermos esse trajeto, duas alternativas nos restam:

4.6.1 O caminho da Graça e o caminho da Ciência.

4.6.1.1 Pela Graça, o percurso é intuitivo, imediato e auto-evidente, só que, para explicá-lo, precisaríamos entender a própria Graça, fato que nos conduziria ao recurso da razão mediadora da Ciência.

4.6.1.2 Já, pelo caminho da Ciência, apesar de inegavelmente mais penoso, problemático e demorado, não necessitaríamos entendê-la primeiramente, pois, nosso próprio exercício da Ciência é já mediação suficientemente razoável na direção do intelecto que conduz, à *fonte*, segundo Duchamp, ou, o que é equivalente, à *fuga*, segundo Piero.

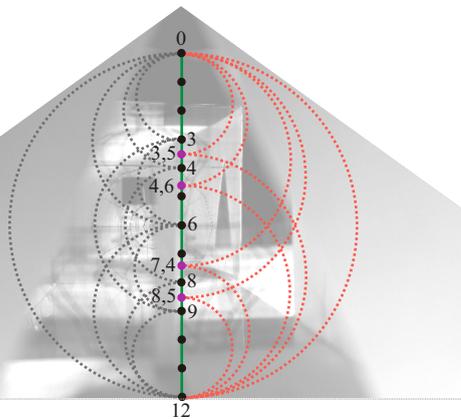
4.7 E assim, a ancestral lentidão do tartaruga Piero, com sua pesada abóbada de premissas geométricas, resiste bem ao desafio da entusiástica corrida e **empata**, uma vez mais, com o mercurial, tanto quanto 'mar-céu', Duchamp.

4.8 NONA ESTAÇÃO: **ESCOLA** DE ATENAS.

4.9 E eis que surge um novo e penúltimo problema, porque, a fim de decidirmos o quanto nem tanto ao mar do quanto nem tanto ao céu precisaremos nos esforçar para subirmos da foz à nascente, não será apenas mediante o auxílio do prisma da Ciência que mediremos essas quantidades.

4.10 Justamente, como entre o mar e o céu corre uma soberana e ascendente verticalidade, será necessário que nossos jogadores-cientistas-corredores, Piero e Duchamp, façam equivaler seus esforços num trabalho que supere a áurea vertical menor Ciência em áurea vertical maior Filosofia.

5.1



4.11 Neste agora, precisamente, a “*Escola de Atenas*” e grande elenco entram em cena.

4.11.1 Não é o momento, porém, de dar voz plena a todas as facetas dessa poliédrica Escola.

4.11.2 Muito menos, de explorar as tensões e as complementaridades existentes entre as concepções “*PathEthoLógicas*” que se arestam na magistral regularidade desse sólido de amoroso saber.

4.11.3 Ao contrário, portanto, das múltiplas vozes que se discutem em fresco diálogo, caminhemos, junto com Piero e Duchamp, rio acima, para descobrirmos a nascente do delta-foz que deu a largada da presente corrida.

4.12 Então, a propósito da Filosofia, ...

4.12.1 ... que justifica a Ciência, ...

4.12.2 ... que joga o Jogo da Arte, ...

4.12.3 ... que se compõe de Cor, Designio e Poética, ...

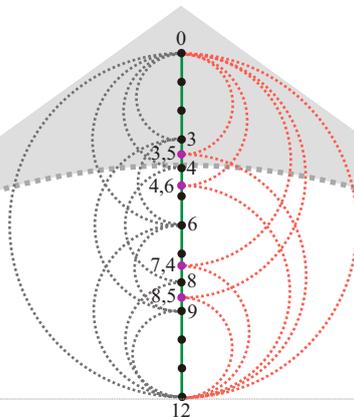
4.12.4 ... e que, finalmente, abarca uma produção de tal amplitude que reúne, ...

4.12.5 ... tão cordiais e longínquos adversários como Duchamp e Piero, ...

4.12.6 ... numa única corrida que a Prospectiva dispôs diante de nossa visão, ...

4.12.7 ... direi, então, a propósito da “*Escola de Atenas*”, o seguinte...

5.2



5. Leonardo da Vinci deu-nos a fórmula da *'Relatividade Geral da Arte'*.

5.1 Essa fórmula é a definição: *"Arte é Coisa Mental"*.

5.2 É preciso relacionar esses dois termos com exatidão a fim de encontrarmos a coisa alicerçada no objeto artístico, e a mente suspensa pelo processo reflexivo pregado na Filosofia. 6

5.3 É necessário reciprocar os termos "Coisa Mental" porque, para o artista, em muitas ocasiões o campo representacional apresenta-se por meio de uma **"mente coisal"**.

5.4 Assim, "Coisa Mental" é a **epifania** do processo de uma mente coisal.

5.5 De modo que sua forma, vale dizer, a Forma Artística, é integralmente digna de Ciência porque ela, enquanto "Mental", é propriamente uma Ciência.

5.6 Já, enquanto substrato concreto, a Forma Artística harmoniza-se como "Coisa" redutível à fórmula: **Poética = Cor . Desígnio²**, ou seja: **P = CD²** (leia-se: **PêCêDêdois**).

5.7 Em suma, esta é a **via crítica** que haveremos de percorrer.

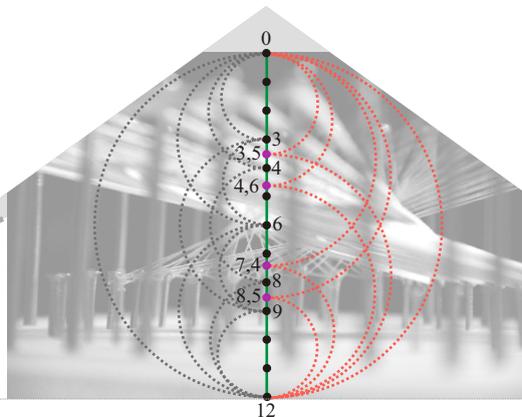
5.8 Claro, desde que pretendamos **localizar** os nexos causais que espelhem um trajeto coerente e consequente entre as múltiplas liberdades da criação artística.

5.9 Defendo, portanto, que todo esse aprendizado e exercício se encontra na *"Escola de Atenas"*.

5.10 Porque a Escola está entre o Liceu e a Academia.

5.11 Ademais, a *"Escola de Atenas"* não faz escala apenas lá, mas está bem aqui, no seio das nossas atuais necessidades educacionais.

5.12 Como se vê, entre o mar e o céu há muito mais que a vã filosofia do chão possa imaginar.



6. DÉCIMA ESTAÇÃO: SABEDORIA CRISTÃ.

6.1 Finalmente, depois de tão escalonado caminho, avista-se a interminável chegada.

6.2 Piero della Francesca e Marcel Duchamp alternaram-se na dianteira dessa dicotômica e emblemática corrida com grande espírito esportivo.

6.3 E seguem em disputado empate, **cabeça a cabeça**, quando a Arte é “Mental”.

6.4 Mão a mão, quando a Arte é “Coisal”.

6.5 Perna a perna, quando a Arte é sadia mediação poética.

6.6 Nossos artistas-corredores-adversários foram tão leais no decorrer da disputa, se respeitaram tanto e alternaram seus discursos e suas defesas com tamanha cortesia e compreensão mútua...

6.7 Que, não raro, o **tartaruga retardava** sua passada para ser alcançado pela aquilina pernada.

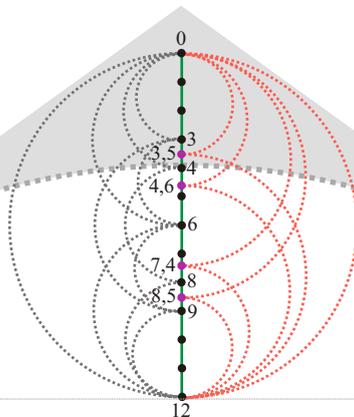
6.8 Enquanto o mercurial atrasava-se, de “*retarde*” em “*retarde*”, para **ceder lugar** ao visionário prospectivo.

6.9 Chegou até a descer a escada para ser ultrapassado!

6.10 É inacreditável que a competição inteira tenha transcorrido dessa forma, mas, eu peço: creiam!

6.11 Porque, para a Arte, tudo é possível.

6.12 E aqui, chegamos ao ponto final da corrida:
a Sabedoria Cristã.



7. Ora, é possível o tudo possível da Arte em sentido quantitativo, todavia, não nos distraiamos, pois, o verdadeiro tudo possível é, fundamental e essencialmente, qualitativo.

7.1 Ou seja, se na Arte tudo é possível, quantitativa e qualitativamente, segue que o Absoluto é possível.

7.2 E, vice-versa, o Possível é Absoluto;

7.3 Quer dizer, há um **Possível** que garante, **em Absoluto**, todos os possíveis da Arte.

7.4 Essa garantia funda-se num princípio, que chamarei “P.E.”, isto é, “**Princípio de Equivalência**”.

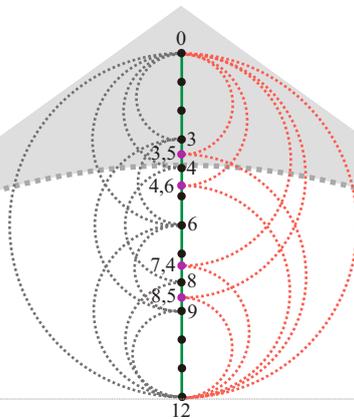
7.5 Desde o início desta paradoxal corrida o “Princípio de Equivalência” manifestou-se bem adiante de nossa visão através da Prospectiva, senão vejamos:

7.6 A começar pela própria Prospectiva, que tem o objetivo de situar o espectador da corrida no equivalente lugar do narrador.

7.7 Em seguida, Piero e Duchamp **equivaleram-se** o tempo todo, não obstante Duchamp tenha largado séculos à frente de Piero.

7.8 Dada a largada, a Poética foi ponto de equivalência obrigatória, pois os corredores são artistas e nela deveriam estabelecer poderosas relações de reciprocidade.

7.9 Além disso, é bom recordar, que é da natureza da Poética, ao menos a de gênero dramático, fazer equivaler, imaginem só, o terror e a piedade.



7.10 Depois, foi a vez do Desígnio, sendo que, nele, o Princípio também seguiu sua natureza própria, estabelecendo equivalência múltipla:

7.10.1 O desígnio do objeto;

7.10.2 A designação substantiva do objeto, e;

7.10.3 O desenho do objeto na superfície bidimensional.

8.1

7.11 Depois, equivaleram-se, Piero e Duchamp, na Cor, esta que:

7.11.1 Intrinsecamente, é equivalente à Luz em seus diferentes comprimentos de onda, e;

7.11.2 Extrinsicamente, a Cor é equivalente às sugestões de temperatura, havendo até mesmo um “*Ponto de Equivalência Cromática*” (P.E.C.) no qual calor e frieza se correspondem.

7.12 Em seguida, nossos cavalheirescos adversários disputaram, no Jogo, a pentagonalidade do “*Princípio de Equivalência*”, vejamos:

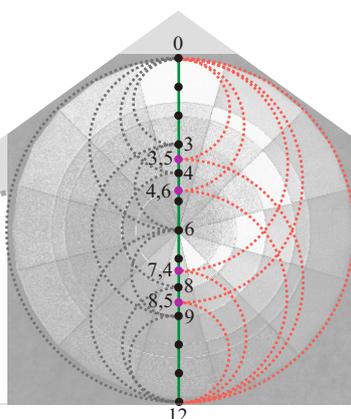
7.12.1 No tabuleiro de quadrado jogo;

7.12.2 Nas peças / atores que o compõem;

7.12.3 Nas relações das peças / atores no tabuleiro e no “entre si” das suas narrativas;

7.12.4 Na visão futura das direções de suas ações, e, enfim;

7.12.5 Na forma dialética exemplar de suas posturas esportivas.



8. Ora, depois de todo esse encadeamento, de que modo se recusaria o “Princípio de Equivalência” a integrar a Arte com a Ciência?

8.1 Quem ousaria contestar que à Arte equivale a Ciência das percepções sensíveis?

9

8.2 E que esta Ciência poderia justificar formulações teóricas estritamente alinhadas à sua respectiva concretude?

8.3 Ou, ao contrário, quem esperará da Ciência um avanço de tal ordem que **desfigure** a humanidade do próprio homem, esta que é seu necessário ponto de partida?

8.4 Mas, sinceramente, depois do enorme esforço intelectual e da **qualidade** incontestável da produção artística Renascentista (todos colegas de Piero)...

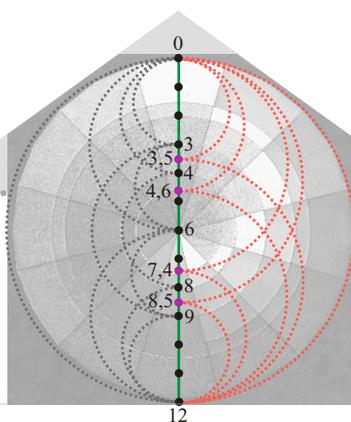
8.4.1 ... no sentido de salvaguardar o estatuto liberal da Arte perante a servidão da matéria...

8.4.2 ... portanto, no sentido de legitimar o tipo específico de conhecimento científico proporcionado pela Arte...

8.4.3 ... então, por que razão, ainda hoje, haveria de se furtar o “Princípio de Equivalência” que identificasse o grau de Ciência enraizado na Arte?

8.5 Em que momento teria ocorrido a dolorosa ruptura dessa equivalência tão bem alinhavada quanto renascida no coroamento do Medievo?

8.6 Duchamp tem um palpite que merece consideração, apesar de generalizante em demasia: a arte do séc. XIX.



8.7 Todavia, ainda posteriormente, nossos corredores Piero e Duchamp, que são **artistas-cientistas** do possível e do provável, empataram e fizeram atestar o “*Princípio de Equivalência*” por uma vez mais, na “*Escola de Atenas*”.

8.8 Pois, nela podemos pleitear a sede mútua da reflexão causal, que **concilia**, numa última e decisiva equivalência, na vasta dimensão da Filosofia da Natureza, a Arte com a Ciência, e, vice-versa, a Ciência com a Arte.

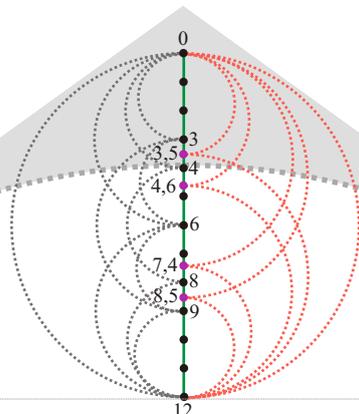
8.9 Assim, enformando um resistente triângulo estrutural de equivalência, Arte-Ciência-Filosofia, nossos competidores avistaram a reta final, e prosseguirão em saudável disputa no intuito de atingirem a chegada e... ponto final: Sabedoria Cristã.

8.10 A corrida entre o tartaruga e o mercurial está para terminar, e, se houve momentos em que a disputa pareceria não findar mais, imersa que estava na análise de suas dicotomias, agora, no entanto, a brevidade reinará.

8.11 Porque a Sabedoria Cristã é lapidar na síntese de suas mensagens e faz convergir cada migalha infinitesimal ao seu fragmento de subdivisão...

8.12 ... cada subdivisão à sua respectiva parte, e, cada parte dividida, faz convergir ao todo de todo ser individual.

9.1



9. Afinal, bastou um único Homem para reconciliar todas as migalhas da existência humana!

9.1 Querem um cálculo integral mais exemplar da brevidade que o Cristo Jesus?

9.2 Entretanto, de outra parte, devo admitir que o presente ponto de chegada da corrida, ora proposto como Sabedoria Cristã, não é tão óbvio assim, e poderá suscitar muitas dúvidas e impugnações.

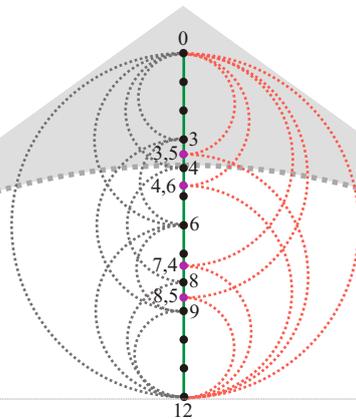
9.3 Mas, não me estenderei por um rol inabarcável de **interrogações**.

9.4 Limitarei a discussão às duas possíveis objeções, que me parecem as principais:

9.5 PRIMEIRA OBJEÇÃO) Há, de fato, necessidade de inserir o referido tópico na disputa entre dois artistas que lutam por todos os artistas para ter um lugar ao Sol na “*Escola de Atenas*” e um lugar à Lua da Ciência?

9.6 SEGUNDA OBJEÇÃO) O que justifica o fato das oito digressões sobre o “*Princípio de Equivalência*” estarem reunidas sob o manto da Sabedoria Cristã?

9.7 RESPOSTA À PRIMEIRA OBJEÇÃO) Sim.
 Há necessidade de recorrer à Sabedoria Cristã para a solução dos enigmas poético-artísticos, científicos e filosóficos contidos na produção de Piero e de Duchamp.



9.8 Como pretendo dar uma passada para além da **miudeza** das particularidades acidentais, é evidente que será necessária a intercessão da Sabedoria Cristã.

9.9 A fim de fazer-se compreender o exato lugar da fuga de Piero;

9.9.1 Tanto quanto o calculado lugar das fontes de Duchamp;

9.9.2 Certo me parece que se devem à modalidade específica de espiritualidade inerente à Sabedoria Cristã.

9.10 Em Piero della Francesca, a unidade temática da sua obra converge abertamente para as narrativas sacras de matriz cristã.

9.10.1 É só ver.

9.11 Já, em Marcel Duchamp, os enigmas são mais profundos e suas premissas um tanto quanto elípticas...

9.11.1 Porém, superando o esforço e a aparente iconoclastia inicial, encontram-se as verdadeiras fontes do enxadrista da arte do “*retarde*”...

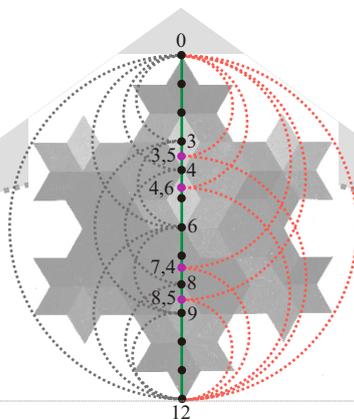
9.11.2 E elas são: me - die - vais!

9.11.3 Como a Idade Média Ocidental é Cristã, a fonte de Duchamp é a Sabedoria Cristã.

9.11.4 É só crer.

9.12 Portanto, a fórmula é:
em Piero, vemos para crer,
e, em Duchamp, cremos para ver.

10.1



10. RESPOSTA À SEGUNDA OBJEÇÃO) Igualmente sim.

10.1 O receptáculo mais seguro e inviolável a garantir o “*Princípio de Equivalência*” reside na Sabedoria Cristã.

10.1.1 Ela é seu lugar por excelência.

10.2 E, para que compreendamos sumariamente as razões sutilíssimas da complexidade em que nos encontramos neste término de corrida, sigamos o raciocínio.

10.3 Espero que os argumentos de todas as oito **digressões** que há pouco defenderam o “*Princípio de Equivalência*” sejam admitidos.

10.4 E agora, **compactarei** as digressões em quatro vértices que gravitam ao redor de um ponto central.

10.4.1 Esse centro é a Estação Jogo.

10.4.2 É Jogo porque os quatro vértices correspondem a quatro partidas.

10.4.3 É, portanto, um Jogo de tiro curto, no qual os competidores iniciam a disputa a partir das quartas de final.

10.4.4 Assim, os quatro jogos desse Jogo são:

10.4.4.1 Componentes Artísticos x Arte;

10.4.4.2 Arte x Ciência;

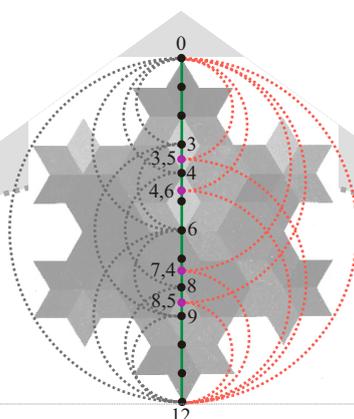
10.4.4.3 Arte x Filosofia, e;

10.4.4.4 Ciência x Filosofia.

10.5 São enormes as probabilidades da Arte sagrar-se campeã.

10.5.1 E seria uma consagração e tanto!

10.5.2 Mas, isto não importa tanto, na verdade.



10.6 O que realmente importa e significa é que, nessas quatro partidas, a vitória de um adversário sobre o outro exige que o vitorioso encampe, englobe e harmonize as premissas do derrotado.

10.6.1 Logo, o menor estará contido no maior, assim como o mais fraco estará contido no mais forte.

10.7 De modo que, vencer ou ser vencido serão dois extremos de um mesmo segmento: o próprio Jogo.

10.8 Se isto é possível, e é, então, o segmento que conecta os extremos do vencer e do ser vencido fará valer o “*Princípio de Equivalência*” a cada uma dessas quatro partidas.

10.8.1 Portanto, os Componentes Artísticos serão vencidos pela Arte, porque, sob a sua guarda, terão a adequada e mais duradoura sobrevivência.

10.8.1.1 Logo, haverá “*Princípio de Equivalência*” entre os Componentes Artísticos e a Arte, e vice-versa.

10.8.2 Mas, a Arte, se desejar realmente consagrar-se, deverá ser vencida pela Ciência, porque, sob sua guarda, terá a conveniente valorização de suas competências.

10.8.2.1 Logo, haverá “*Princípio de Equivalência*” entre a Arte e a Ciência, e vice-versa.

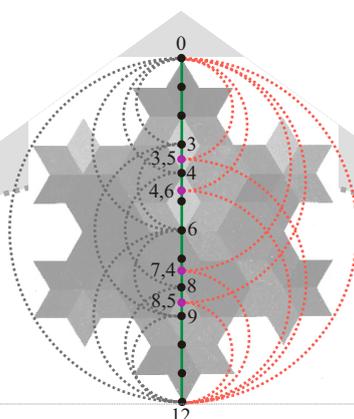
10.8.3 E, por outro lado, se a Arte almejar verdadeiramente sagrar-se vitoriosa, deverá, igualmente, ser vencida pela Filosofia, porque, sob sua guarda, terá o decoro de seu saber sobrevivido.

10.8.3.1 Logo, haverá “*Princípio de Equivalência*” entre a Arte e a Filosofia, e vice-versa.

10.8.4 Na última partida, a Ciência deverá ser vencida pela Filosofia, porque, sob sua guarda, terá a decência de sua ética para sempre recordada.

10.8.4.1 Logo, haverá “*Princípio de Equivalência*” entre a Ciência e a Filosofia, e vice-versa.

11.1



10.9 Naturalmente, surgirá o questionamento: por que razão é assim?

10.9.1 Respondo: por uma simples questão de magnanimidade e reconhecimento, ou, noutros termos, porque o menor quer ser reconhecido pelo maior.

10.9.2 A Arte é maior que os Componentes Artísticos e menor que a Ciência e a Filosofia.

10.9.3 E a Ciência, é menor que a Filosofia.

11.2

10.10 Precisamente, no momento em que essas grandezas todas se reconhecem mutuamente como maiores e menores umas das outras, o “*Princípio de Equivalência*” manifesta-se.

10.10.1 O menor dobra-se aos pés do maior, mas o maior sabe que necessita do menor, por isso o acolhe, hospeda-o, emprega-o, contrata-o, promove-o.

10.10.2 Essa dobradura do ser menor sobre o ser maior é o “*Princípio de Equivalência*”.

10.11 Ora, se tudo isso pode ser admissível, haverá de ocorrer uma dobradura final.

10.11.1 A Filosofia é dobrada sob a guarda da Sabedoria Cristã.

10.11.2 Porque o ‘*Plano Beta*’ da manifestação, como tudo o que se revela, nasce em razão de uma causa, e a Causa das causas todas, habita o ‘*Plano Alfa*’.

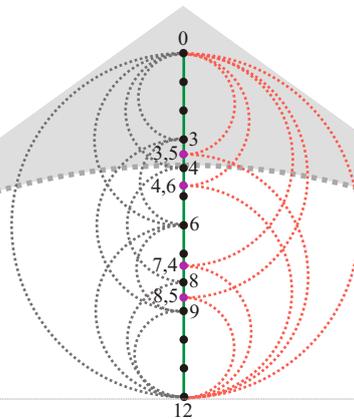
10.12 Então, eis o Lugar. *Ecce Locus!*

10.12.1 Eis a *Fuga* e a *Fonte* de tudo aquilo que se gerou e ramificou.

10.12.2 Esse *Lugar* é o lugar que salvaguarda todas as localizações de todas as estações anteriores.

10.12.3 Daí que seja premente rebatizar o “*Princípio de Equivalência*” (P.E.) para:

10.12.4 “*Princípio de Equivalência Localizado*” (P.E.L.)!



11. Estamos a poucos metros da chegada.

Tomemos, com Piero e Duchamp, o fôlego derradeiro para exemplificar a soberania da Sabedoria Cristã sobre as demais estações e... Bastará.

11.1 1/10 - PROSPECTIVA: Dizem os Textos Sagrados:

“Deus ordenou que se abaixassem todos os altos montes e as colinas eternas, e se enchessem os vales, para aplainar a terra...” (Baruc 5, 7)

11.2 PERGUNTO: Se o objetivo for a compreensão profunda dos significados simbólicos dos quais a prospectiva é forma plástica, haveremos de reconhecer mais amplitude evocativa nas palavras supracitadas ou, ao contrário, preferiremos a esvaziadora abstração do conceito moderno do espaço homogêneo, contínuo e infinito?

11.3 2/10 - PIERO DELLA FRANCESCA: Dizem os **Textos Sagrados:**

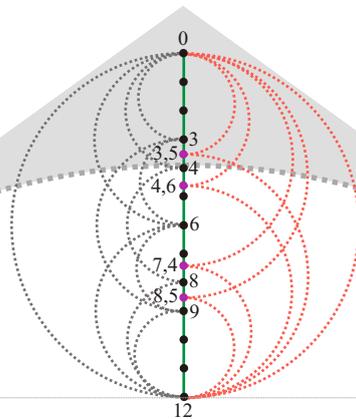
“Esta é a voz daquele que grita no deserto: ‘Preparai o caminho do Senhor, endireitai suas veredas. Todo vale será aterrado, toda montanha e colina serão rebaixadas; as passagens tortuosas ficarão retas e os caminhos acidentados serão aplainados. E todas as pessoas verão a salvação de Deus’.” (Lucas 3, 4-6)

11.4 PERGUNTO: Seria a voz de Piero a ecoar pelo senso arquitetural de suas **silenciosas pinturas**, cujo poder é aplainar o excedente de nossos sentimentos, das nossas desrazões e do nosso intelectualismo?

11.5 2,5/10 - A CORRIDA ENTRE PIERO E DUCHAMP:

Dizem os Textos Sagrados: *“Este é aquele de quem eu disse:*

‘O que vem depois de mim passou à minha frente, porque ele existia antes de mim’.” (João 1, 15)



11.6 PERGUNTO: A quem caberá o triunfo na solar e invicta corrida:

11.6.1 Ao tartaruga Piero que empata com o mercurial Duchamp?

11.6.2 Ou, ao veloz Duchamp que retarda sua passada para alcançar a lentidão geométrica de Piero?

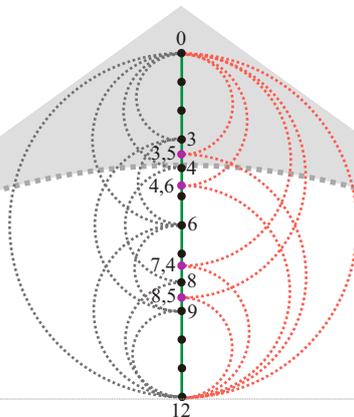
11.6.3 Ou, ao contrário, àquele que veio antes dos dois artistas para fundamentar as suas posturas poéticas?

12.1

11.7 3/10 - MARCEL DUCHAMP: Dizem os **Textos Sagrados:**

“Levanta os olhos ao redor e vê: (...) ficarás radiante, com o coração vibrando e batendo forte, pois com eles virão as riquezas de além-mar... será uma inundação de camelos e dromedários...” (Isaiás 60, 4-6)

11.8 PERGUNTO: Esse ‘além-mar’ deve ser compreendido no plano do ‘mar-chão’ ou no plano do ‘**mar-céu**’? E essa inundação, guardaria alguma equivalência com um determinado urinol rebatizado “*Fonte*”?



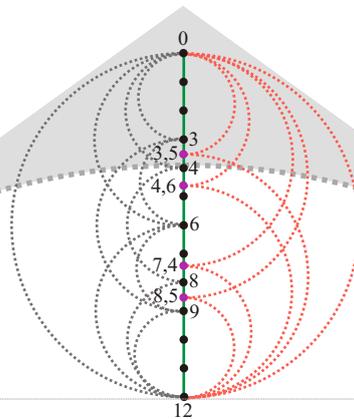
11.9 Os Textos Sagrados ainda dizem: *“A vasilha de farinha não acabará e a jarra de azeite não diminuirá... E comeram, ele e ela em sua casa, durante muito tempo. A farinha da vasilha não acabou nem diminuiu o óleo da jarra.”* (Reis 17, 14-16)

12.2

11.10 PERGUNTO: Quantos paradoxos os Evangelhos nos revelam?
11.10.1 Haveria equivalência entre a farinha e o azeite que são usados, porém, não acabam, e uma poética artística que vai contra a Arte no sentido de afirmá-la em sua ficcionalidade maior?

11.11 4/10 - POÉTICA: Dizem os Textos Sagrados:
“Como são belos, andando sobre os montes, os pés de quem anuncia e prega a paz, de quem anuncia o bem e prega a salvação.” (Isaías 52, 7)

11.12 PERGUNTO: Se os pés são belos no anúncio do bem, por que as Artes Visuais não recuperam o ideal da *“Kalokagathía”*, este que fazia a equivalência entre o Belo e o Bem?



12. Justamente, ao garantir o “quociente Kalokagáthico”, porque o Belo era admitido na chave da heteronomia, não estaria o referido ideal muito próximo das pretensões inter-relacionais e transdisciplinares da contemporaneidade?

12.1 5/10 - DESÍGNIO: Dizem os Texto Sagrados: “*Por isso, revesti-vos de sincera misericórdia, bondade, humildade, mansidão e paciência, suportando-vos uns aos outros e perdoando-vos mutuamente, se um tiver queixa contra o outro.*” (Colossenses 3, 12-13)

12.2 PERGUNTO: Quem desenha, designa, e, como quem designa dá nome e as devidas determinações aos seres e aos objetos, seguiria, então, que quem desenha reconduz a forma das coisas aos seus respectivos nomes?

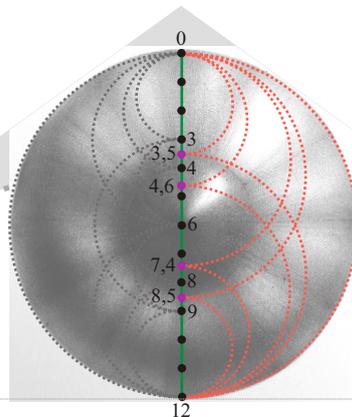
12.2.1 Se há desenhistas das coisas, quem haveria de ser o *Designer* do humano bem figurado no pentágono das virtudes da misericórdia, bondade, humildade, mansidão e paciência?

12.3 6/10 - COR: Dizem os **Textos Sagrados**: “*Mas, sobretudo, amai-vos uns aos outros, pois o amor é o vínculo da perfeição.*” (Colossenses 3, 14) E, no Credo: “... *Luz da Luz...*”

12.4 PERGUNTO: Poderá, a Cor, antes de ser teoria, ser o **amoroso vínculo** que aperfeiçoa até mesmo os desígnios do mais sofrível desenhista?

12.4.1 Poderá, a Cor, antes de ser teoria, ser disco, círculo, anel, aliança que faz o intelecto deitar seu amor à concretude das formas orgânicas?

12.4.2 E, por fim, se a Cor é Cor-Pigmento tanto quanto é Cor-Luz, e se Cristo é Luz da Luz, então, seguiria que a Cor é fração de Luz da Luz equivalente?



12.5 7/10 - JOGO: Dizem os Textos Sagrados: *“Tomai cuidado para que vossos corações não fiquem insensíveis por causa da gula, da embriaguez e das preocupações da vida, e esse dia não caia de repente sobre vós; pois esse dia cairá como uma armadilha sobre todos os habitantes de toda a terra.”* (Lucas 21, 34-35)

12.6 PERGUNTO: Se quem concebe armadilhas joga com a realidade, e se o dia da libertação virá como um ladrão, então, seguiria que Deus joga dados conosco?

12.6.1 Se o beber e o comer são necessários, contudo, não seus excessos, seguiria, então, que a medida que joga a gula contra o bem comer é a armadilha?

12.6.2 E qual seria o jogo que, por sua notória Arte e admirada Ciência, faria equilibrar a vitória e a derrota dos adversários porque a ambos permite antever o lance em que a armadilha advirá?

12.7 8/10 - CIÊNCIA: Dizem os **Textos Sagrados:**
“E todas as pessoas verão a salvação de Deus.” (Lucas 3, 6)
 E também: *“Então, eles verão o Filho do Homem, vindo numa nuvem com grande poder e glória.”* (Lucas 21, 27)

12.8 PERGUNTO: Entre a primeira e a segunda **vinda do Cristo**, transcorre um tempo, portanto, como a Ciência fará para medi-lo?

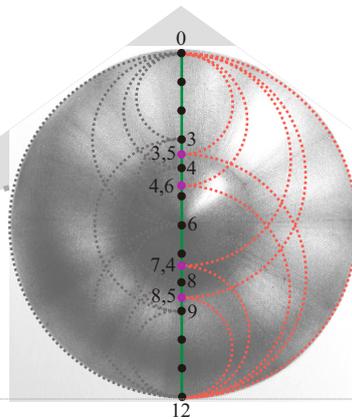
12.8.1 Entre a primeira e a segunda vinda haverá uma distância de paradoxal dicotomia física, de que modo medi-la?

12.8.2 Se a Terra é esférica, como é que todos verão o Filho do Homem?

12.8.3 Quando todas as ciências se libertarem do jugo positivista, então, todas elas verão a Ciência Primeira?

12.8.4 E, quando todas as Ciências virem a Ciência Primeira, consequentemente, todos verão o Filho do Homem?

13.1



12.9 9/10 - ESCOLA DE ATENAS: Dizem os Textos Sagrados:

“Ensinai e admoestai-vos uns aos outros com toda a sabedoria.” (Colossenses 3, 16)

E também: “Três dias depois, o encontraram no Templo.

Estava sentado no meio dos mestres, escutando e fazendo perguntas.” (Lucas 2, 46)

12.10 PERGUNTO: Como evitar que a admoestação decaia em reprovação vazia de saber? **13.2**

12.10.1 Como sustentar a sabedoria no processo da admoestação?

12.10.2 Há ensino na Escola e há ensino no Templo, entretanto, haverá lugares nos quais a sabedoria se manifeste no caminho entre a Escola e o Templo e que seja digna de ensino?

12.10.3 Para compreendermos as regras da admoestação será preciso recuarmos à biodiversidade das dialéticas atenienses e adjacências?

12.10.4 Quem suporta três dias inteiros de ensino e aconselhamentos?

12.10.5 Se é tão óbvio e rudimentar que, para aprender, haveremos de escutar para depois perguntar, por que muitos querem falar e se recusam a ouvir?

12.10.6 Por que perguntar antes de escutar?

12.10.7 Por que perguntar sem nenhuma conexão lógica com o que se escutou e se escutará?

12.10.8 Mas, Jesus estava no meio dos mestres: esse meio era o centro?

12.10.9 Se for, será esse o *Lugar* da manifestação perpendicular da sabedoria de seu Pai?

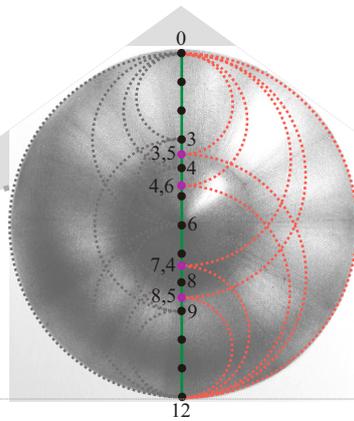
12.10.10. Por outro lado, se esse meio for a metade entre os mestres e o centro, então, seguirá Jesus o caminho das dicotomias?

12.10.11 Todavia, se esse meio for preenchido de lugares proporcionais, em séries de proporções diversas, dentre aquelas de matriz comensurável e as de cariz incomensurável, então, seguirá que Jesus é o caminho da integral do “*Princípio das Equivalências Localizadas*”?

12.10.12 Isto tudo se ensina na Escola de Atenas?

12.10.12.1 Na dúvida, envie um e-mail para:

rafaelsanzio@vaticano.it.



12.11 10/10 - SABEDORIA CRISTÃ: Dizem os Textos Sagrados:
*“Eu sou o Alfa e o Ômega - diz o Senhor Deus -
aquele que é, que era e que vem, o Todo poderoso.”* (Apocalipse 1, 8)

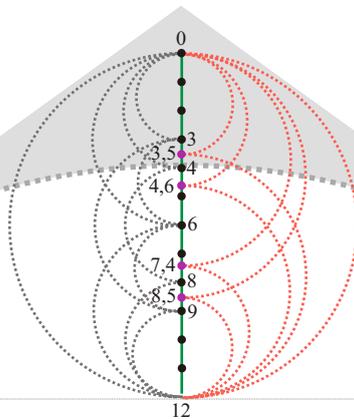
12.12 PERGUNTO: Entre o Alfa e o Ômega existe o ‘Plano Beta’ da existência?

12.12.1 Quantas dicotomias poderão governar o coração humano
antes que o Ômega se converta em Alfa?

12.12.2 No apogeu do ‘Plano Beta’ encontraremos
a *Fuga* de Duchamp e a *Fonte* della Francesca?

12.12.3 E este momento será o início do percurso
dos nossos artistas-corredores-cientistas rumo à Alfa?

12.12.4 E esse início de percurso derradeiro
será equivalente ao término da nossa corrida?



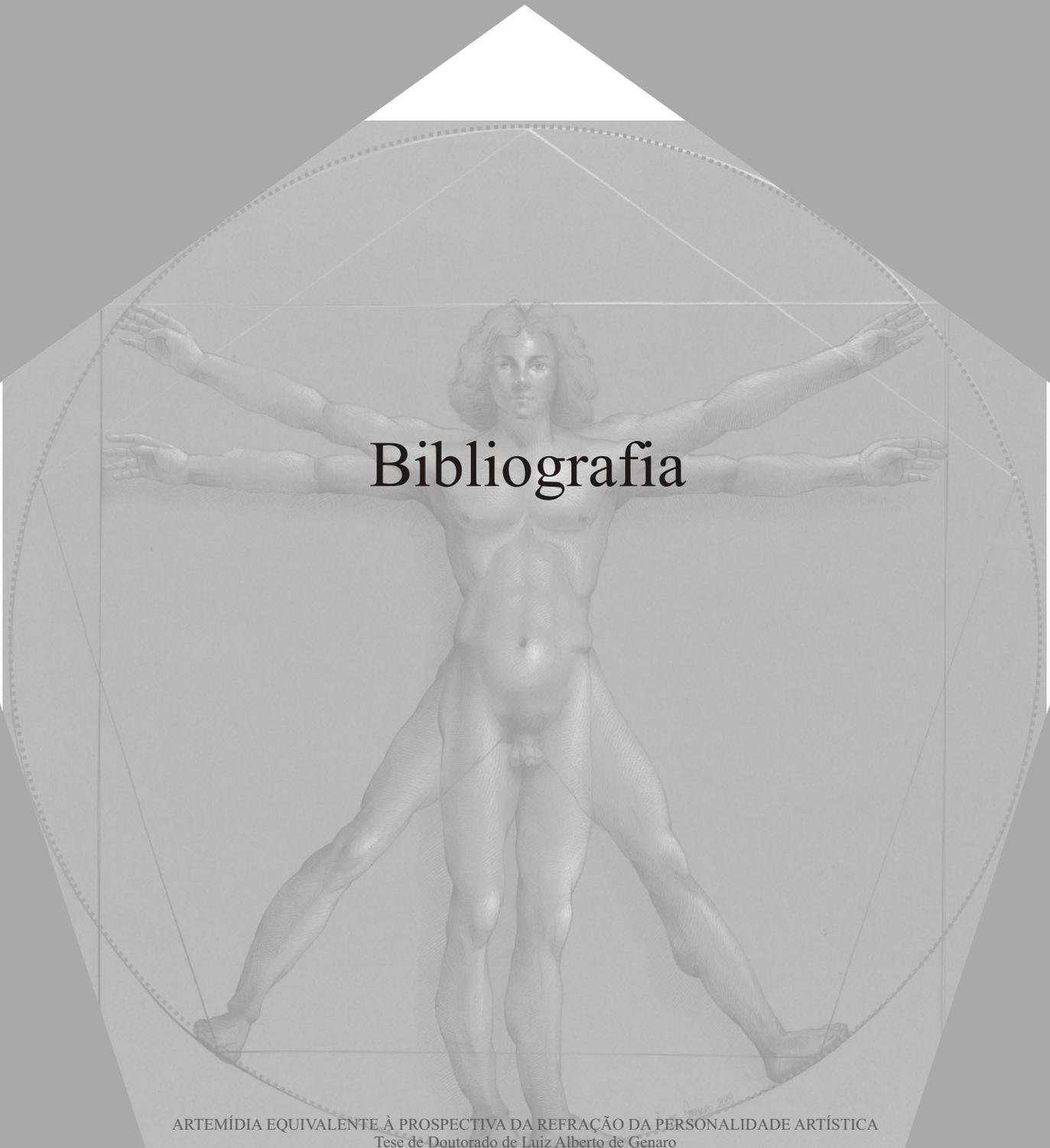
14

Autor: L. A. de Genaro

Título: *“Raiz Quadrada de 2 em Triangulações para Quarenta Partes”*

Técnica: Maquete Ficcional (detalhe)

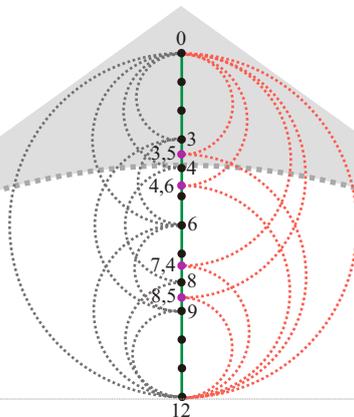
(Pregos, Elásticos e Fios de Náilon sobre Compensado)



Bibliografia

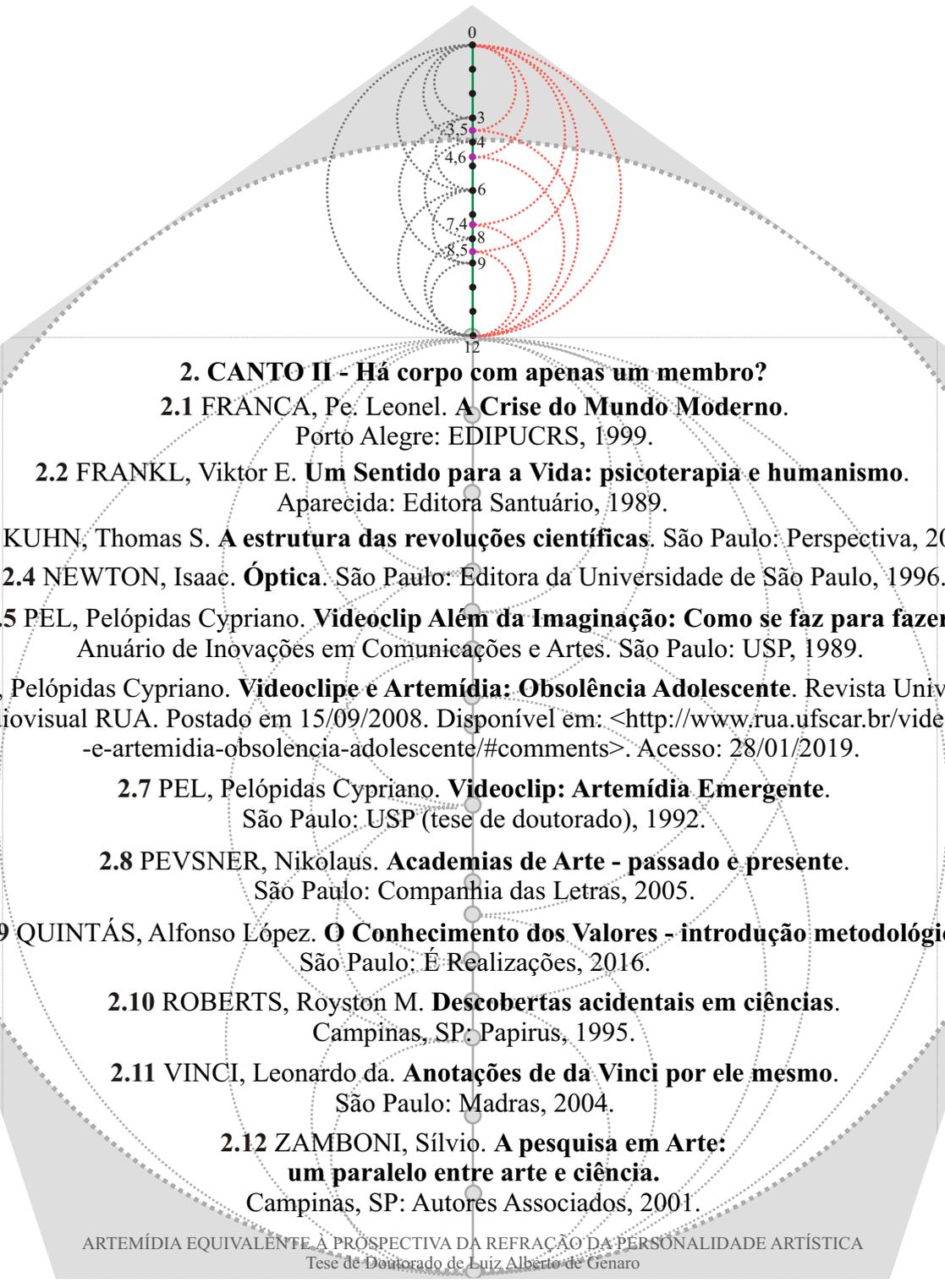
1

ARTEMÍDIA EQUIVALENTE À PROSPECTIVA DA REFRAÇÃO DA PERSONALIDADE ARTÍSTICA
Tese de Doutorado de Luiz Alberto de Genaro



1. CANTO I - Sobre a Escrita Poética '*ChromnoKineMathÉtica*'.

- 1.1 ARISTÓTELES. **Ética a Nicômacos**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- 1.2 ARISTÓTELES. **Física**. Madrid: Editorial Gredos, 1998.
- 1.3 CARVALHO, Olavo de. **Os Gêneros Literários - Seus Fundamentos Metafísicos**. Rio de Janeiro: Stella Caymmi Editora, 1992.
- 1.4 GHYKA, Matila C. **Filosofia y mística del número**. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998.
- 1.5 GUÉNON, René. **A Grande Tríade**. São Paulo: Editora Pensamento, 1993.
- 1.6 GUÉNON, René. **La Metafísica del Numero**. Carmagnola: Oggero Editore, 1990.
- 1.7 LOMBARDO, Giovanni. **A Estética da Antiguidade Clássica**. Lisboa: Editorial Estampa, 2003.
- 1.8 MATTÉI, Jean-François. **Pitágoras e os Pitagóricos**. São Paulo: Paulus, 2000.
- 1.9 SANTOS, Mário Ferreira dos. **A Sabedoria das Leis Eternas**. São Paulo: É Realizações, 2001.
- 1.10 SANTOS, Mário Ferreira dos. **Pitágoras e o Tema do Número**. São Paulo: Editora Matese, 1965.
- 1.11 SANTOS, Mário Ferreira dos. **Tratado de Simbólica**. São Paulo: É Realizações, 2007.
- 1.12 WITTKOWER, Rudolf. **Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo**. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1994.



0
3
3.5
4
4.6
6
7.4
8
8.5
9
12

2. CANTO II - Há corpo com apenas um membro?

2.1 FRANCA, Pe. Leonel. A Crise do Mundo Moderno.
Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

2.2 FRANKL, Viktor E. Um Sentido para a Vida: psicoterapia e humanismo.
Aparecida: Editora Santuário, 1989.

2.3 KUHN, Thomas S. A estrutura das revoluções científicas. São Paulo: Perspectiva, 2007.

2.4 NEWTON, Isaac. Óptica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

2.5 PEL, Pelópidas Cypriano. Videoclip Além da Imaginação: Como se faz para fazer.
Anuário de Inovações em Comunicações e Artes. São Paulo: USP, 1989.

2.6 PEL, Pelópidas Cypriano. Videoclipe e Artemídia: Obsolência Adolescente. Revista Universitária do Audiovisual RUA. Postado em 15/09/2008. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/videoclipe-e-artemidia-obsolencia-adolescente/#comments>>. Acesso: 28/01/2019.

2.7 PEL, Pelópidas Cypriano. Videoclip: Artemídia Emergente.
São Paulo: USP (tese de doutorado), 1992.

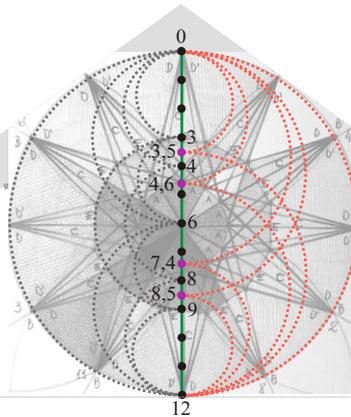
2.8 PEVSNER, Nikolaus. Academias de Arte - passado e presente.
São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

2.9 QUINTÁS, Alfonso López. O Conhecimento dos Valores - introdução metodológica.
São Paulo: É Realizações, 2016.

2.10 ROBERTS, Royston M. Descobertas acidentais em ciências.
Campinas, SP: Papirus, 1995.

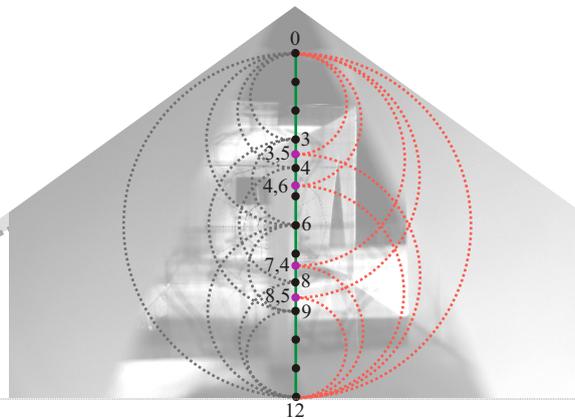
2.11 VINCI, Leonardo da. Anotações de da Vinci por ele mesmo.
São Paulo: Madras, 2004.

**2.12 ZAMBONI, Sílvio. A pesquisa em Arte:
um paralelo entre arte e ciência.**
Campinas, SP: Autores Associados, 2001.



3. CANTO III - Perspectiva = Medida / *Ready-Made*.

- 3.1 ALBERTI, Leon Batista. **Da Pintura**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.
- 3.2 ARISTÓTELES. **Poética**. Maia: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.
- 3.3 CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- 3.4 CHIPP, Herschel B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- 3.5 FRANCESCA, Piero della. **De Prospectiva Pingendi**. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 1984.
- 3.6 HEISENBERG, Werner. **A Parte e o Todo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- 3.7 KLEIN, Robert. **A Forma e o Inteligível**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- 3.8 PANOFSKY, Erwin. **A Perspectiva como Forma Simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.
- 3.9 PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp: ou, O castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- 3.10 SANT'ANNA, Affonso Romano. **Desconstruindo Duchamp: arte na hora da revisão**. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003.
- 3.11 SANT'ANNA, Affonso Romano. **O Enigma Vazio: impasses da arte e da crítica**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- 3.12 TOMKINS, Calvin. **Duchamp: uma biografia**. São Paulo: Editora Cosac&Naify, 2013.



4. CANTO IV - Pintor x Pintura = Unidade Sujeito-Objeto.

4.1 ALBERTI, Leon Batista. **Da Pintura**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.

4.2 BESANÇON, Alain. **A Imagem Proibida: uma história intelectual da iconoclastia**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

5

4.3 FRANCESCA, Piero della. **De Prospectiva Pingendi**. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 1984.

4.4 HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. Lisboa: Edições 70, 2007.

4.5 KANDINSKY, Wassily. **Ponto, Linha, Plano**. Lisboa: Edições 70, 1987.

4.6 KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

4.7 MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Dúvida de Cézanne**
in. Textos Selecionados. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

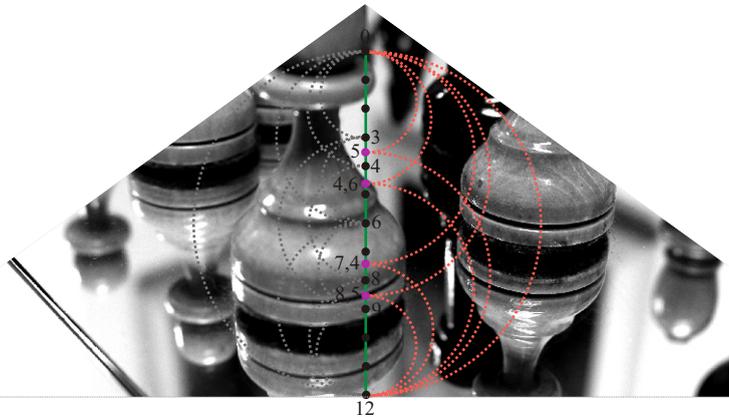
4.8 MONTEIRO, Ângelo. **Arte ou Desastre**. São Paulo: É Realizações, 2011.

4.9 NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. São Paulo: Editora Ática, 2007.

4.10 PLATÃO. **O Banquete**. Belém: EDUFPA, 2011.

4.11 RUIZ, João Álvaro. **Metodologia Científica: guia para eficiência nos estudos**. São Paulo: Editora Atlas S.A., 1995.

4.12 SANTOS, Mário Ferreira dos. **A Sabedoria das Leis Eternas**. São Paulo: É Realizações, 2001.



5. CANTO V - ImagÉtica = Termo Mediador . (Sujeito - Objeto)³

5.1 BERNINI, Gian Lorenzo. O Êxtase de Santa Teresa.
Escultura em Mármore, 350,0 x 148,0 x 115,0 cm.
Roma: Igreja de Santa Maria da Vitória, 1647-52.

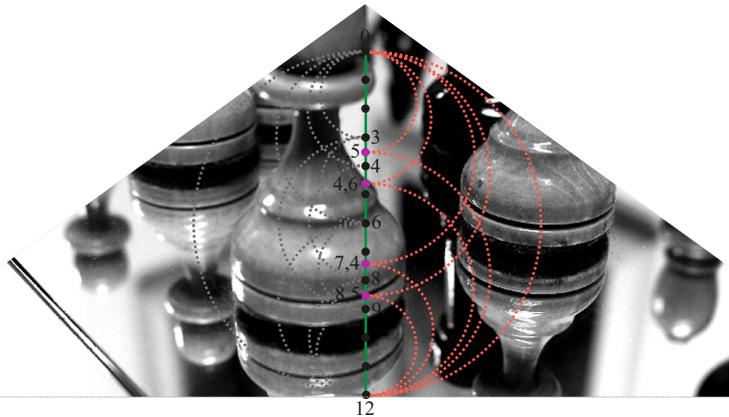
5.2 BUONARROTTI, Michelangelo. Davi.
Escultura em Mármore, 520,0 x 180,0 x 120,0 cm.
Florença: Galeria da Academia, 1501-04.

5.3 CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi da. Vocação de São Mateus.
Pintura a Óleo sobre Tela, 322,0 x 340,0 cm.
Roma: Igreja de São Luís dos Franceses, 1599.

5.4 CÉZANNE, Paul. Montanha de Santa Vitória vista do Bibémus.
Pintura a Óleo sobre Tela, 65,5 x 81,6 cm.
Baltimore: Museu de Arte de Baltimore, 1898.

5.5 DUCHAMP, Marcel. A Noiva Despida pelos seus Celibatários, mesmo.
Óleo, verniz, folha de chumbo, fio de chumbo sobre dois painéis de vidro,
272,5 x 175,8 cm. Filadélfia: Museu de Arte de Filadélfia, 1915-23.

5.6 DÜRER, Albrecht. Artista que Retrata Mulher Deitada.
Xilogravura, 7,5 x 21,5 cm.
Nuremberg, 1527.



5.7 FRANCESCA, Piero della. A Flagelação de Cristo.
Pintura a Óleo sobre Painel, 59,0 x 83,4 cm.
Urbino: Palazzo Ducale, 1459.

5.8 PICASSO, Pablo. Menina com Bandolim.
Pintura a Óleo sobre Tela, 100,0 x 74,0 cm.
Nova York: Museu de Arte Moderna, 1910.

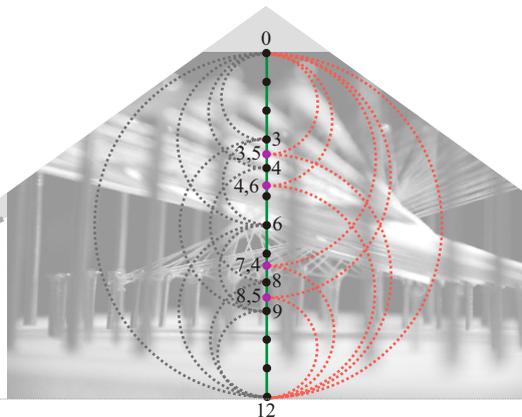
5.9 SANZIO, Rafael. A Escola de Atenas.
Afresco, 544,0 x 770,0 cm.
Roma: Vaticano, 1509.

5.10 VELÁZQUEZ, Diego. Retrato da Família de Filipe IV.
Pintura a Óleo sobre Tela, 318,0 x 276,0 cm.
Madrid: Museu do Prado, 1656.

5.11 VERMEER, Johannes. A Alegoria da Pintura.
Pintura a Óleo sobre Tela, 130,0 x 110,0 cm.
Viena: Museu de História da Arte, 1666.

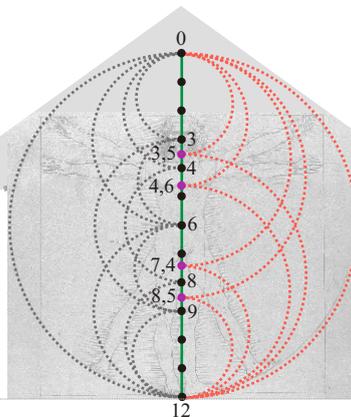
5.12 VINCI, Leonardo da. A Última Ceia.
Afresco, 460,0 x 880,0 cm.
Milão: Convento de Santa Maria das Graças, 1495-97.

6.1



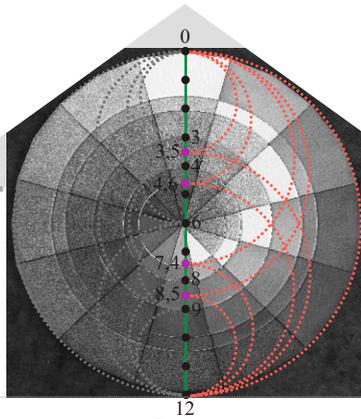
6. CANTO VI - *Genética do Aro: Sobre o Belo.*

- 6.1 ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- 6.2 AGOSTINHO, Santo. **Sobre a Potencialidade da Alma.**
Petrópolis: Editora Vozes, 1997.
- 6.3 ALBERTI, Leon Batista. **Da Pintura.** Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.
- 6.4 ARISTÓTELES. **Categorias.** Lisboa: Guimarães Editores, 1994.
- 6.5 ARISTÓTELES. **Física.** Madrid: Editorial Gredos, 1998.
- 6.6 ARISTÓTELES. **Tratados de Lógica (Órganon).** Madrid: Editorial Gredos, 1994.
- 6.7 BESANÇON, Alain. **A Imagem Proibida: uma história intelectual da iconoclastia.**
Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- 6.8 GUÉNON, René. **Os Símbolos da Ciência Sagrada.** São Paulo: Editora Pensamento, 1993.
- 6.9 PACIOLI, Luca. **La Divina Proporción.** Buenos Aires: Editorial Losada, 1946.
- 6.10 PANOFSKY, Erwin. **Idea: a Evolução do Conceito de Belo.**
São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- 6.11 PLATÃO. **O Banquete.** Belém: EDUFPA, 2011.
- 6.12 PLOTINO. **Tratados das Enéadas.**
São Paulo: Polar Editorial, 2000.



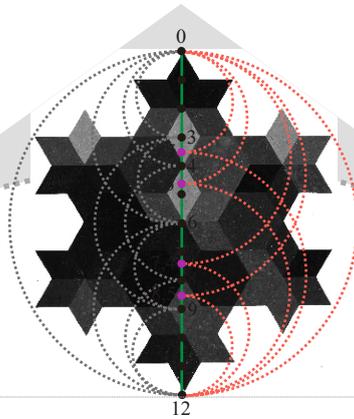
7. CANTO VII - A Lógica do Futebol é um Sistema de Partidas Dobradas.

- 7.1 BATTEUX, Charles. **As Belas Artes reduzidas a um mesmo princípio.**
São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- 7.2 BECKER, Idel. **Manual de Xadrez.** São Paulo: Nobel, 1999.
- 7.3 BERTI, Enrico. **As Razões de Aristóteles.** São Paulo: Edições Loyola, 1998.
- 7.4 GARCEZ, Maria Helena Nery. **O Tabuleiro Antigo.**
São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.
- 7.5 GRASSI, Ernesto. **Arte como Antiarte: a teoria do belo no mundo antigo.**
São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- 7.6 GULLAR, Ferreira. **Argumentação Contra a Morte da Arte.**
Rio de Janeiro: Editora Revan, 2005.
- 7.7 HERRIGEL, Eugen. **A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen.**
São Paulo: Editora Pensamento, 2010.
- 7.8 HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o Jogo como Elemento da Cultura.**
São Paulo: Perspectiva, 1971.
- 7.9 LAUAND, Luiz Jean. **Educação, Teatro e Matemática Medievais.**
São Paulo: Perspectiva, 1988.
- 7.10 LAUAND, Luiz Jean. **O Xadrez na Idade Média.** São Paulo: Perspectiva, 1988.
- 7.11 PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.**
São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- 7.12 ROSENSTOCK-HUESSY, Eugen. **A Origem da Linguagem.**
Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.



8. CANTO VIII - A Poética da Geometria Sagrada.

- 8.1 ARISTÓTELES. **Poética**. Maia: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.
- 8.2 BURCKHARDT, Titus. **A Arte Sagrada no Oriente e no Ocidente**. São Paulo: Attar Editorial, 2004.
- 8.3 EUCLIDES. **Elementos**. Madrid: Editorial Gredos, 1991.
- 8.4 GHYKA, Matila C. **El Numero de Oro - Los Ritmos e Los Ritos**. Barcelona: Editorial Poseidon, 1978.
- 8.5 HEATH, Richard. **Geometria Sagrada - e as origens da civilização**. São Paulo: Editora Pensamento, 2010.
- 8.6 HORÁCIO. **Arte Poética**, in: Aristóteles, Horácio, Longino. **A Poética Clássica**. São Paulo: Cultrix, 1990.
- 8.7 LAWLOR, Robert. **Geometria Sagrada**. Madrid: Ediciones del Prado, 1996.
- 8.8 PACIOLI, Luca. **La Divina Proporción**. Buenos Aires: Editorial Losada, 1946.
- 8.9 PLATÃO. **Diálogos - Timeu, Crítias, O Segundo Alcibiades, Hípias Menor**. Belém: EDUFPA, 2001.
- 8.10 SPINA, Segismundo. **Introdução à Poética Clássica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- 8.11 STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- 8.12 VITRUVIO, Marcus Pollio. **De Architectura**. Torino: Giulio Einaudi Editori, 1997.



9. CANTO IX - Cor: num só elemento da Pintura, o Universo inteiro.

9.1 ALBERS, Joseph. **La interacción del color**. Madrid: Alianza Editorial, 1982.

9.2 ALBERTI, Leon Batista. **Da Pintura**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.

9.3 BARROS, Lilian Ried Miller. **A Cor no processo criativo**.
São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

9.4 CARVALHO, Olavo de. **Astrologia e Religião**. São Paulo: Nova Stella Editorial, 1986.

9.5 GOETHE, Johann Wolfgang. **La Teoria dei Colori**. Milano: Il Saggiatore, 1999.

9.6 GUÉNON, René. **A Grande Triade**. São Paulo: Editora Pensamento, 1993.

9.7 GUÉNON, René. **O Reino da Quantidade e os Sinais dos Tempos**.
Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

9.8 KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

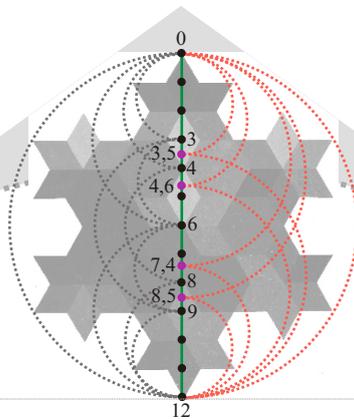
9.9 KEMP, Martin. **La Scienza dell'Arte - Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat**. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 1994.

9.10 MARCOLLI, Attilio. **Teoria del Campo 2**. Florença: Sansoni Editore, 1980.

9.11 NEWTON, Isaac. **Óptica**.
São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

9.12 VINCI, Leonardo da. **Trattato della Pittura**.
Roma: GTE Newton, 1996.

10



10. CANTO X - As dez estações de uma inesperada corrida.

10.1 ARISTÓTELES. Física. Madrid: Editorial Gredos, 1998.

10.2 BOEHNER, Philotheus & GILSON, Etienne. História da Filosofia Cristã.
Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

10.3 BRUYNE, Edgar de. La Estética de la Edad Media. Madrid: Visor, 1994.

10.4 CASTELLI, Patrizia. A Estética do Renascimento. Lisboa: Editorial Estampa, 2006.

10.5 ECO, Umberto. Arte e Beleza na Estética Medieval. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1989.

10.6 JOHNSON, Paul. História do Cristianismo. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2001.

10.7 JOSEPH, Irmã Miriam. O Trivium - As Artes Liberais da Lógica, Gramática e Retórica.
São Paulo: É Realizações, 2011.

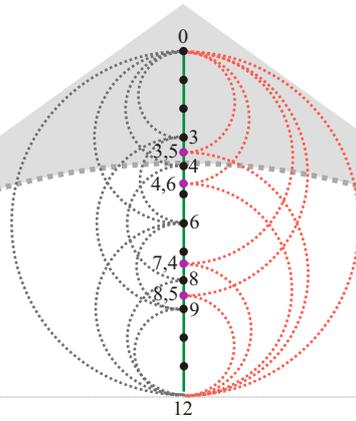
10.8 LOMBARDO, Giovanni. A Estética da Antiguidade Clássica.
Lisboa: Editorial Estampa, 2003.

10.9 PANOFSKY, Erwin. Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental.
Lisboa: Editorial Presença, 1964.

10.10 REALE, Giovanni. História da Filosofia Antiga. São Paulo: Loyola, 1993.

10.11 ROPS-Daniel. A Igreja da Renascença e da Reforma (I) e (II).
São Paulo: Quadrante, 1996.

**10.12 WOODS JR., Thomas E.. Como a Igreja Católica
Construiu a Civilização Ocidental.**
São Paulo: Quadrante, 2008.



12

Autor: L. A. de Genaro

Título: *“Raiz Quadrada de 2 em Triangulações para Quarenta Partes”*

Técnica: Maquete Ficcional (detalhe)

(Pregos, Elásticos e Fios de Náilon sobre Compensado)